MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

1

Anul XIII
ianuarie
1963

1954

NOTE

In completarea articolului *Muzica românească pe diverse meridiane* de Viorel Cosma, din nr. 12 1962, amintim lucrările compozitoarei Carmen Petra-Basacopol: *Suita pentru harpă*, executată la Roma în 1960 și *Sonata pentru flaut și harpă*, distinsă cu mențiune de onoare la Concursul de compoziție din anul 1961 de la Mannheim. La același concurs au fost menționate *Sonata pentru pian* de Myriam Marbé și *Ciclul de lieduri pe versuri de Bacovia* de Felicia Donceanu.

★

Recent organistul Helmut Plattner a întreprins un turneu în Republica Socialistă Cehoslovacă dînd recitale de orgă în orașele Brno și Bratislava.

La Brno, în sala mare de concerte din complexul cultural sportiv „Stadion" muzicianul romîn a inaugurat un ciclu denumit „Matineele stilistice de orgă". Ziarul *Svobodnè slovo* din 9.X.1962 a publicat o cronică din care redăm:

„Organistul Plattner a reușit să cîștige auditoriul prin interpretarea excelentă a unor lucrări de Bach, Dupré, Reger și de compozitorul romîn Ciortea. O latură pozitivă a interpretării lui Plattner o constituie continuitatea cîntului precum și unitatea gîndirii. De asemenea, merită apreciate interpretările sale fără partitură. Ciclul matineurilor stilistice pentru orgă este o noutate în activitatea concertistică din Brno, iar primul concert ne-a făcut să sperăm că și celelalte vor fi încununate de succes".

Ziarul *Lidova demokracie* din 11.X.1962, ocupîndu-se de același recital, scrie între altele:

„Într-o serie de recitale pentru orgă s-au prezentat, anul acesta, și cîțiva instrumentiști din străinătate. Printre primii se numără Plattner, organist virtuos din București. În programul prezentat la Brno au trezit atenția, în primul rînd, compozițiile lui Bach și Reger. Îi sîntem recunoscători artistului romîn pentru executarea Preludiului și Fugii în do minor de Bach. Executarea de Plattner a compozițiilor de Bach se caracterizează printr-o tehnică perfectă, o precizie matematică între manuale și pedale. Din lucrările lui Reger, a executat cu o siguranță remarcabilă Fantezia și Fuga B.A.C.H., în care a folosit din plin posibilitățile sonore ale instrumentului arătîndu-și o înțelegere perfectă pentru o interpretare emoționantă. E de remarcat faptul că întregul program a fost executat de Plattner fără partitură. Artistul romîn a repurtat un succes deosebit".

★

O nouă lucrare de Egon Wellesz, Trio pentru instrumente de coarde, op. 86 a fost prezentată cu succes la Viena.

★

După muzica la filmul „Hamlet", Dmitri Șostakovici lucrează la o nouă compoziție, Cvartetul de coarde nr. 9.

★

La Dresda au fost prezentate în primă audiție mai multe creații noi ale compozitorilor din R. D. Germană. Printre lucrările remarcate îndeosebi de critica muzicală se numără Concertul pentru violă și orchestră de Leo Spies, Suita inspirată de tablourile Galeriei din Dresda de Otto Reinhold, Suita pentru cvintet de suflători, două piane și orchestră de coarde de Fidelio F. Finke și Concertul de cameră de Siegfried Kurz.

★

Simfonia I-a de George Enescu a făcut parte din programul unui concert simfonic difuzat de posturile britanice de radio la 14 decembrie 1962.

★

Casa de discuri „Eterna" a editat de curînd un disc cuprinzînd Rapsodia I-a de George Enescu, Mica suită de Lutoslavski și Dansuri spaniole de Moskowski.

★

La Wittenberg a fost reprezentată o operă de Felix Mendelssohn-Bartholdy scrisă în anii copilăriei, lucrare de curînd descoperită.

★

Opera buffă „Ultimul supraom" de Gian-Carlo Menotti va fi prezentată în premieră la începutul acestui an pe scena Operei comice din Paris.

MUZICA Nr. 1 Anul XIII ianuarie 1963

Cerințe actuale și perspective ale muzicologiei noastre

În referatul de față ne propunem să facem analiza critică a activității secției de muzicologie, să trecem în revistă aspectele principale ale muncii membrilor săi, să analizăm rezultatele obținute, rămînerile în urmă în cadrul fiecărei subsecții în parte, să examinăm felul în care munca a fost coordonată și condusă de biroul secției.

Avînd drept călăuză învățătura marxist-leninistă, toate ramurile muzicologiei trebuie să privească fenomenul muzical în continua sa dezvoltare. Muzicologia este astfel chemată ca, pornind de la realitatea legăturii muzicii cu viața, să analizeze schimbările intervenite în arta muzicală, ca urmare a prefacerilor petrecute în structura și conștiința societății, să aprecieze deci opera muzicală nu ca fenomen izolat, ci în complexitatea fenomenelor sociale din momentul apariției sale, să judece valoarea ei în strînsă legătură cu funcția socială, cu rolul progresist sau de frînare a mersului înainte al societății.

Estetica marxist-leninistă trebuie să devină astfel un instrument de lucru nu numai pentru creator, ci și pentru esteticianul propriu zis, pentru criticul muzical — cronicarul istoriei muzicii zilelor noastre — pentru istoriograful care se ocupă cu trecutul muzical: în aceeași măsură ea constituie un ajutor de neprețuit în munca folcloristului și a teoreticianului pedagogiei muzicale.

Trecînd la analizarea contribuției muzicologilor noștri în orientarea ideologică și profesională a activității creatoare, trebuie să arătăm că unele studii, ca cele apărute în ultimii ani despre melodie, despre contribuția muzicii la formarea idealului estetic socialist, despre bazele social-istorice ale dezvoltării muzicii noastre, despre tradiție și inovație, despre programatism, despre armonie și polifonie, despre disonanță în accepțiunea ei istorică, scurtă privire critică asupra dodecafonismului și altele, au avut meritul de a fi abordat în spirit științific marxist-leninist teme de ordin estetic, esențiale și concrete.

Trebuie să subliniem însă că, față de cerințele dezvoltării creației noastre, contribuția muzicologiei în domeniul estetic este — într-o oarecare măsură — nesatisfăcătoare. Se impune în primul rînd a contribui la adîncirea principiilor realismului socialist, a caracterului popular și partinic al artei, a stabili cu mai multă precizie trăsătura de unire între stilurile individuale ale compozitorilor noștri de azi, a lămuri în ce constă adevărata contemporaneitate, a arăta raportul dintre tradiție și inovație în funcție de necesitățile reflectării conținutului.

Abordarea științifică de pe poziții partinice a caracterului contemporan al mijloacelor de expresie este cu atît mai necesară cu cît ea constituie un ajutor esențial pentru justa orientare a activității creatoare în sensul de a evita atît o atitudine conservatoare, cît și aventura sonoră modernistă.

Înțelegerea greșită a conceptului universalist al muzicii contemporane în sensul de a considera posibilitățile de îmbogățire a creației culte cu elementele folclorului ca un stadiu depășit, adoptarea mijloacelor fals avangardiste, duc la ermetism, la o inevitabilă despersonalizare epigonică și fac ca creația celor care folosesc sistemul dogmatic al dodecafoniei seriale, să aibă o valoare doar pentru proprii lor creatori și pentru un cerc infim de așa-zișii „inițiați".

Glasul alarmat al unor muzicologi din țările capitaliste ca de exemplu Chailley, Ansermet, Wiora. Huysmans etc., se face din ce în ce mai auzit, afirmînd că ruperea creației de masa publicului constituie o simptomă a crizei în care se află o anumită parte a artei muzicale din Apus.

Sînt încă prea puține la număr articolele publicate în legătură cu problemele mai sus arătate, care să reprezinte un pas înainte în domeniul esteticii noastre muzicale și care să constituie un folos substanțial pentru muzicienii noștri, lărgindu-le orizontul ideologic și profesional. Trebuie să realizăm o abordare științifică, concretă a problemelor legate de teoria reflectării în artă, accesibilitate, programatism, rolul elementului popular în muzica profesională etc. În coloanele revistelor noastre, unele probleme sînt atacate cu curaj, ceea ce constituie un merit al acestora; din păcate însă, de multe ori problemele sînt dezbătute fără suficientă consecvență, neștiințific și fără legătură cu realitatea muzicală.

În societatea noastră în care suprastructura are un rol deosebit de important, teoria are o influență considerabilă asupra dezvoltării artelor. Desigur, nici cel mai genial teoretician nu poate da rețete, a căror folosire să garanteze valoarea operelor de artă; dar activitatea teoretică și în primul rînd muzicologia bazată pe estetica marxist-leninistă poate contribui la orientarea justă a artei muzicale, o poate feri de rătăciri care ar îndepărta-o de înalta ei menire socială.

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

5000

Pe lîngă această orientare ideologică, muzicologia poate contribui și ca îndreptar în ceea ce privește perfecționarea continuă a măiestriei componistice, dînd îndrumări profesionale care să ajute pe compozitori în realizarea cu eficiență a intențiilor artistice, în găsirea celei mai potrivite forme de exprimare pentru conținutul nou de sentimente și idei al muzicii noastre.

Această sarcină de orientare ideologică și profesională a creației revine criticilor muzicali, care în activitatea lor trebuie să îmbine o serioasă pregătire în domeniul esteticii marxiste cu temeinice cunoștințe tehnic-profesionale. Ar fi de dorit ca în această activitate de critică muzicală și gîndire teoretică să participe cît mai mult și compozitorii, interpreții și pedagogii muzicali.

Revista „Sovetskaia Muzîka" oferă un admirabil exemplu în privința unui viu schimb de idei privitor la problemele cele mai importante ale dezvoltării creației muzicale sovietice: problema inovației, a lărgirii mijloacelor de exprimare, a spiritului contemporan, a influențării reciproce dintre culturile muzicale ale diferitelor republici unionale etc.

Pentru a face față cerințelor importante în domeniul esteticii muzicale, este necesară o muncă mai organizată a muzicologilor pe baza unui plan bine chibzuit, precum și participarea mai activă a compozitorilor la dezbaterile teoretice ale problemelor celor mai importante. Aceasta nu înseamnă nicidecum că muzicologii sînt absolviți de o parte din sarcina lor. În această privință, situația din Uniunea Sovietică ne arată cît de folositoare este participarea în comun a compozitorilor, interpreților și muzicologilor la elucidarea problemelor de bază ale muzicii.

Nu trebuie să uităm că mari figuri ale istoriei muzicii, ca Berlioz, Schumann, Ceaikovski, Musorgski, Wagner, Debussy, Hugo Wolf, Schönberg, Stravinski, Prokofiev, Șostakovici și alții, au fost și sînt în felul lor și muzicologi, formulînd teoretic tendințele creației lor, explicînd-o, ușurînd prin aceasta înțelegerea justă a drumului lor artistic. Pînă și Mozart — pentru care este aproape de neînțeles, cum a reușit să găsească timp suficient pentru a așterne pe hîrtie torentul ideilor sale muzicale — a făcut și el în felul său muzicologie, găsind timp pentru ca în scrisori să împărtășească concepțiile sale estetice despre muzică.

În Uniunea Sovietică, alături de cei mai mari compozitori ca Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski etc., care au activitate publicistică, tinerii compozitori participă în mare număr la discutarea problemelor importante, exprimîndu-și cu multă fermitate punctul de vedere. Dintre compozitorii noștri mai vîrstnici și-au manifestat opiniile în scris Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Diamandi Gheciu, Hilda Jerea, Alfred Mendelsohn; dintre tinerii compozitori citățm pe Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Miriam Marbé, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Andrei Porfetye, Laurențiu Profeta, Adrian Rațiu, Sergiu Sarchizov, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Anatol Vieru, care au o activitate susținută. Trebuie însă să obținem din partea muzicienilor o contribuție mai substanțială în lămurirea problemei contemporaneității mijloacelor de expresie, a problemei inovației în funcție de conținut. Dezbaterea acestor probleme de stringentă actualitate trebuie să aibă ca scop justa orientare a creației noastre spre a o feri de pericolul influențelor decadente burgheze.

Critica muzicală, avînd o legătură strînsă — aproape zi de zi — cu creația, și astfel posibilitatea unei influențări directe a ei, capătă un rol deosebit de important în viața noastră muzicală. Comparînd criticile muzicale apărute în ultimii 2—3 ani, cu cele de acum 8—10 ani, constatăm o indiscutabilă creștere determinată de creșterea pregătirii ideologice și profesionale a criticilor, de maturizarea lor, de acumularea experienței unei activități care în multe cazuri trece de un deceniu.

Discuțiile care au avut loc cu ocazia cenaclului Secției de muzicologie în problema criticii muzicale, au avut darul de a scoate la iveală progresele făcute, realizările obținute, semnalînd totodată și rămînerile în urmă.

Lipsa de participare la discuții a compozitorilor, precum și absența interpreților invitați în mare număr la cenaclul criticilor, au arătat insuficienta atenție acordată de aceștia criticii noastre muzicale. Sînt de subliniat — printre rămînerile în urmă ale unor critici — lipsa de fermitate în emiterea aprecierilor, oscilările și contradicțiile de la un articol la altul, aprecierile făcute pe baza unui sistem personal dinainte construit și îngust, sistem care trebuie ajustat de fiecare dată cînd ajunge în contradicție cu fenomenul viu al creației însăși. Trebuie să semnalăm și să combatem în acest sens prezentarea fragmentară, unilaterală, prin prisma unor preferințe personale, a lucrărilor aparținînd perioadelor diferite din creația lui George Enescu. Întreaga lui creație trebuie văzută în funcție de scopul social-estetic pe care și l-a propus compozitorul în decursul activității sale creatoare, arătînd în același timp că dezvoltarea creației sale a fost o dezvoltare organică și ascensivă în care fiecare etapă nouă își are importanța sa fiind condiționată de etapa precedentă.

De asemenea au fost cazuri de privire unilaterală, caracterizată printr-un ton apologetic față de unele lucrări.

Criticul ajunge la înțelegerea și aprecierea justă a operei muzicale, în cadrul unui proces în care se împletesc calea intuitiv-emoțională ce dezvăluie fondul lucrării, conținutul ei de sentimente și idei cu calea rațională analitică, prin care se stabilesc criteriile logice de apreciere. Ambele căi, în procesul complex de audiere a unei lucrări, sînt strîns legate una de alta, pentru sezisarea deplină a frumosului cuprins în cutare sau cutare operă de artă. Acest proces de sezisare poate fi facilitat prin studierea prealabilă a lucrării, după cum anumite concluzii ale procesului analitic din timpul audierii pot fi adîncite printr-un control ulterior. O condiție indispensabilă pentru ca sezisarea estetică să aibă loc și astfel să se realizeze înțelegerea deplină a operei de artă, este în primul rînd nevoia de un anumit grad de sensibilitate, de emoționalitate în fața operei de artă, facultatea de a ne putea apropia într-adevăr pe calea intuitiv-

emoțională de o lucrare muzicală aflată în strînsă legătură cu capacitatea de percepere a elementelor discursului muzical. Raționamentul singur, fie el bazat pe logica cea mai ascuțită, nu poate suplini această elementară condiție, iar talentul literar, oricît de evident, îngăduind criticului cele mai interesante fabulații pe marginea muzicii, nu poate suplini lipsa sensibilității muzicale, indispensabilă unui adevărat critic muzical.

Ca rezultat final al audierii și studierii unei lucrări muzicale, lucrarea poate să-i placă sau să nu-i placă criticului, și în privința aceasta esența reacțiilor sale emoționale poate să nu se deosebească de aceea a unui ascultător nespecializat. Deosebirea între public și critic rezidă tocmai în diferența de nivel a procesului rațional analitic, în posibilitatea mai mare a criticului ca, pe baza unei concepții estetice just orientate și a unei cunoașteri profesionale a specificului artei, să descopere și să stabilească **cauzele** care au făcut ca lucrarea audiată să-i placă în întregime sau numai parțial, sau să nu-i placă de loc și să motiveze acest lucru.

Desigur, critica muzicală a fost întotdeauna și rămîne o îndeletnicire foarte dificilă. Neavînd mijloacele de investigație și de control ale științelor exacte — bisturiul anatomistului, microscopul, controlul matematic al fizicianului, analizele chimice — în mod inevitabil în judecata criticului de artă se vor strecura, mai mult sau mai puțin, elemente subiective. Acestea pot fi determinate de afinitatea temperamentală: unii sînt mai sensibili față de un conținut tragic, alții preferă sfera sentimentelor luminoase, a unui optimism viguros, unora le plac anumite mijloace de exprimare, altora altele, sensibilitatea unora înclină spre un anumit profil al formei naționale, ș.a.m.d. Atîta timp cît preferințele personale ale criticului nu sînt proclamate drept norme generale valabile și obligatorii pentru toată lumea, ele sînt admisibile pînă la un punct, izvorînd din inevitabilul element subiectiv.

În ce privește sarcina criticii muzicale, chemată să analizeze creația și interpretarea pe cît este posibil mai obiectiv, în lumina arătată mai sus, putem constata nu numai o permanentă strădanie de îmbunătățire a muncii fiecărui critic în parte, dar și obținerea unor reale progrese.

În general, se poate afirma că în decursul ultimilor ani critica noastră a reușit să se plaseze în atenția publicului larg iubitor de muzică; există numeroase mărturii că articolele sînt citite și uneori chiar dezbătute cu pasiune. De asemenea, aria de cuprindere a problemelor în critica muzicală este mult sporită față de trecut; dacă pe primul plan mai stau în mod precumpănitor problemele concertelor simfonice și de cameră, ale spectacolelor de operă, s-au înregistrat totuși progrese și pe tărîmul discutării muzicii ușoare, de mase, a spectacolelor marilor ansambluri, activității artistice de amatori, etc.

Desigur, sarcina principală a criticii este aceea de a sprijini mersul înainte al creației noastre muzicale. Trebuie să spunem clar că sîntem încă departe de a putea considera critica noastră muzicală drept un mijloc eficient de îndrumare, în sensul de a dezbate problemele complexe ale legăturii creației cu viața, la nivelul artistic la care sînt întruchipate trăsăturile noi ale realității, ale diferitelor aspecte suscitate de apariția unor noi lucrări muzicale, cu trăsături puternic individualizate. Cu toate acestea se cuvine să remarcăm că, alături de ajutorul mult mai eficient pe care critica îl dă sectorului interpretativ al vieții noastre muzicale, putem afla numeroase exemple de atitudine ferm exprimată de critica noastră muzicală în unele probleme de creație.

În articolul „Tema contemporană și realizarea ei", publicat în revista „Muzica" nr. 4/1962, tov. Sergiu Sarchizov face o analiză critică a stilului unor cantate de Tiberiu Olah, Ovidiu Varga și Anatol Vieru, dînd exemple concludente de realizare exigentă a temelor actuale, și alte exemple de tratare facilă, superficială a acestor teme — în care sens se ocupă de „Cantata bucuriei" de O. Varga. În general, critica noastră a luptat pentru înlăturarea confuziilor între noțiunile de accesibilitate și facilitate. În ce privește, de pildă, opera „Fata cu garoafe", critica subliniind marele merit al compozitorului pe linia abordării unei teme din lupta revoluționară a poporului nostru, a arătat în același timp și unele neajunsuri ale operei, legate de o anumită lipsă de calitate muzicală în melodică, de o insuficientă aprofundare a caracterelor, etc. Lipsa de exigență în întruchiparea artistică a marilor teme ale realității — ca, de exemplu, în cazul operei „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda — a fost criticată în aceeași măsură ca și abuzul de unele procedee, cum ar fi folosirea recitatorului în lucrările vocal-simfonice — de exemplu în oratoriul „Constelația omului" de T. Olah, lucrare în ansamblu valoroasă — rolul prea mare acordat percuției; tendința de a impresiona pe ascultător prin cantitatea, masa mijloacelor muzicale folosite, a fost criticată în legătură cu oratoriul „Stejarul din Borzești" de Matei Socor.

Merită subliniat articolul publicat în revista Muzica pe marginea oratoriului „Lazăr de la Rusca" în care pe lîngă latura pozitivă a melodicității lucrării, se analizează lipsurile privind dramaturgia ei. O asemenea critică a remarcat în mod just că lipsa unui punct culminant în Passacaglia din Concertul de Zeno Vancea dăunează expresivității lucrării, defect pe care compozitorul l-a îndepărtat apoi ținînd seama de criticile făcute.

În alte cazuri a fost combătută atitudinea necreatoare, formală, în folosirea folclorului pe baza unui număr redus de formule ritmico-melodice stereotipe, în cazul cel mai bun urmărindu-se doar crearea unui oarecare colorit pitoresc folcloric, dar neglijîndu-se autentica forță emoțională și bogăția conținutului de viață al creației populare.

Un ajutor din ce în ce mai susținut îl dă critica și muzicii ușoare; putem afirma că larga dezbatere a acestui sector al creației și interpretării muzicale în paginile ziarelor și revistelor noastre, ca și în discuțiile de la Uniunea Compozitorilor — în primăvara acestui an — a fost de natură să atragă atenția compozitorilor asupra pericolului pe care îl reprezintă vulgaritatea, șablonul, tendința de a înlocui specificul național al muzicii ușoare românești cu totala cedare în fața înrîuririlor eterogene. În același timp au fost combătute — e drept, pe o scară mai redusă — șablonul în cîntecul de mase, precum și platitudinea cu care unii compozitori prelucrează în forme corale cîntecul nostru popular, la un nivel simplist, care nu

continuă strălucitele tradiții ale unor înaintași ca Musicescu, Dima, Kiriac, Cucu, Vidu și unor compozitori de azi ca Ion Chirescu, Sabin Drăgoi, etc. Pe acest tărîm, sarcinile criticii noastre sînt încă neîndeplinite.

Referatul de față nu poate să cuprindă analizarea tuturor aspectelor sub care critica noastră muzicală a adus și aduce un sprijin prețios activității muzicale interpretative din țara noastră; se cuvine să amintim totuși ajutorul dat anumitor instituții de frunte, ca Filarmonica „George Enescu", în reîmprospătarea cadrelor artistice, în stimularea Teatrului de Operă și Balet de a aborda mai consecvent un repertoriu de ținută, în criticarea OSTA pentru angajarea unor artiști străini lipsiți de valoare. Este o luptă foarte necesară pentru propășirea vieții noastre muzicale, care se cere continuată cu și mai multă străduință.

În același timp, se cuvine să arătăm cu toată tăria că, în unele cazuri, critica nu a fost în măsură să dezbată public — așa cum ar fi trebuit — la un înalt nivel profesional, anumite probleme de actualitate, care frămîntă pe compozitori. Este vorba de capacitatea unor mijloace muzicale, prezente în lucrările din ultimii ani, de a fi folosite pentru oglindirea artistică a realității noi socialiste, de măsura în care aceste mijloace pot să facă parte din arsenalul artei noastre realist-socialiste. Pentru lămurirea acestor probleme, pentru judecarea multilaterală a unui fenomen atît de complex cum este arta muzicală contemporană, cu diversitatea ei de personalități creatoare și de probleme, este necesar ca criticii noștri muzicali să-și sporească continuu nivelul pregătirii lor ideologice și profesionale.

Multitudinea aspectelor activității criticilor muzicali nu ne îngăduie aici o analiză largă a realizărilor și lipsurilor fiecăruia în parte, analiză care a fost făcută de altfel, în mare măsură, în referatul de acum cîteva luni, al subsecției de critică. Se cuvine să citățm însă numele unor tovarăși activi în frontul criticii noastre, cum sînt: George Bălan, Ada Brumaru, Edgar Elian, Radu Gheciu, Alfred Hoffman, J.-V. Pandelescu, Doru Popovici, Cornel Țăranu.

Trebuie să amintim de asemenea și manifestarea unor critici mai tineri, cu frumoase perspective, cum sînt: Petre Codreanu, Gheorghe Firca, Alexandru Leahu. Am citat aci numai pe tovarășii cu o activitate axată cu precădere pe problemele criticii, fără să uităm însă pe muzicologii și compozitorii care abordează incidental, și adesea cu competență, critica muzicală. Se cuvine arătat însă că aceste cadre de critici activează cu precădere la București și Cluj: în celelalte centre muzicale ale țării, critica muzicală este foarte slabă — dacă nu aproape inexistentă — și lipsește deci de un sprijin eficient instituțiile muzicale atît de numeroase, create în anii regimului democrat popular. Credem că sarcina ridicării de noi cadre de critici și trimiterea lor în toate centrele unde pulsează o activitate muzicală susținută, este de primă importanță.

Se poate spune că întîlnirile periodice ale criticilor muzicali pentru dezbaterea problemelor creației muzicale și muzicologiei, ar trebui să aibă loc mai des.

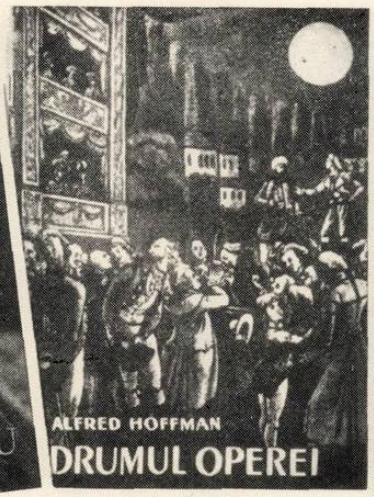
Nu trebuie uitat, totuși, că mulți dintre critici și muzicologi și-au adus adesea contribuția, dacă nu în cadrul acestor întîlniri, în orice caz în cenaclurile Uniunii Compozitorilor. Unii dintre ei ca: George Bălan, Petre Brîncuș, Ada Brumaru, Viorel Cosma Lazăr Cosma, Gheorghe Firca, Ana Frost, Alfred Hoffman, Nicolae Parocescu, Adrian Rațiu, Vasile Tomescu, etc., au contribuit la alcătuirea unor referate prezentate în cenacluri.

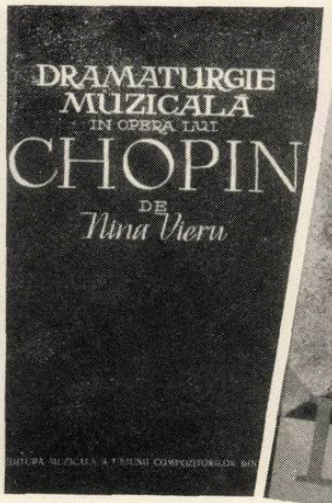
În general, se poate spune că activitatea Subsecției de critică ar trebui să dezvolte mai susținut unele prime realizări obținute. Pe de altă parte, se pune și problema încurajării mai consecvente a activității criticilor. Dacă formularea unor puncte de vedere critice îi mai supără încă pe unii muzicieni, pe de altă parte ei trebuie să-și dea seama că, în fond, discutarea creației lor componistice și interpretative în paginile ziarelor și revistelor nu este decît de natură să creeze în jurul acesteia un sănătos curent de opinii. Diminuarea spațiului acordat muzicii în publicațiile culturale de mare importanță, ca „Contemporanul" de pildă, lipsa oglindirii operative a complexității vieții muzicale în publicații de specialitate, are efecte negative asupra antrenării mai active a publicului larg la manifestările muzicale însăși.

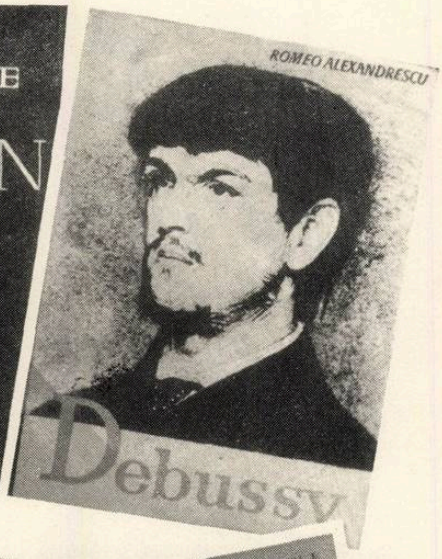
Trecînd în continuare la analiza activității membrilor Subsecției de istoria muzicii, vom sublinia încă de la început o creștere a rezultatelor obținute în acest domeniu. Pe lîngă cercetările cu caracter mai mult sau mai puțin documentar, care în anii din urmă reprezentau majoritatea realizărilor muzicologiei noastre, în vremea din urmă se constată tendința pozitivă de a aborda unele subiecte monografice și de sinteză, privind momente și figuri din istoria muzicii noastre. Această etapă, care dovedește creșterea pregătirii ideologice-profesionale și a experienței muzicologilor, trebuie să grăbească atingerea etapei superioare a elaborării unor lucrări cuprinzătoare și profunde, privitoare la istoria muzicii românești.

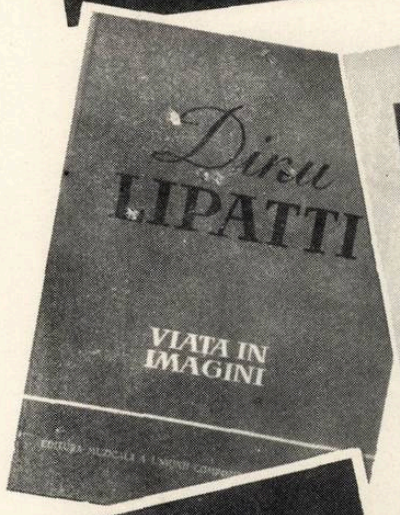
Au fost realizate monografii despre Musicescu, Kiriac, Anton Pann, și studii despre învățămîntul muzical românesc, de George Breazul; studii despre orientarea ideologică-estetică și despre evoluția creației muzicale românești, de Zeno Vancea; contribuții la istoria muzicii românești, de Romeo Ghircoiașiu; George Enescu, de Andrei Tudor; o lucrare despre muzica bizantină de I. D. Petrescu; istoricul creației românești de operă, de Octavian Cosma; George Enescu — mesajul și estetica, de George Bălan; studii despre creația lui Enescu de Ștefan Niculescu; monografiile „Ioan Chirescu în slujba muzicii corale" și „Privire asupra dezvoltării muzicii noastre corale" de Liviu Rusu; studii despre Iacob Mureșianu, de Nicolae Parocescu; Figuri de lăutari, Ion Vidu, Ciprian Porumbescu, de Viorel Cosma; Contribuții la istoria muzicii românești, de Cristian Ghenea; Darclée, de George Sbîrcea și Ion Hartulary Darclee. Contribuții la cunoașterea relațiilor culturii muzicale românești cu cea a unor popoare vecine, de Ștefan Lakatoș; Constantin Dimitrescu, de Fernanda Foni; Alfonso Castaldi, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, de Vasile Tomescu. Au mai apărut studii despre Dinu Lipatti de Alfred Hoffman, Radu Gheciu și Dragoș Tănăsescu; despre Enrico Mezzetti, de Petre Codreanu; despre creația românească pentru pian, de Elena Zotoviceanu. În prezent Sectorul de muzică al Institutului de Istoria

GEORGE BĂLAN
George ENESCU


ALFRED HOFFMAN
DRUMUL OPEREI


DRAMATURGIE MUZICALĂ
IN OPERA LUI
CHOPIN
DE
Nina Vieru

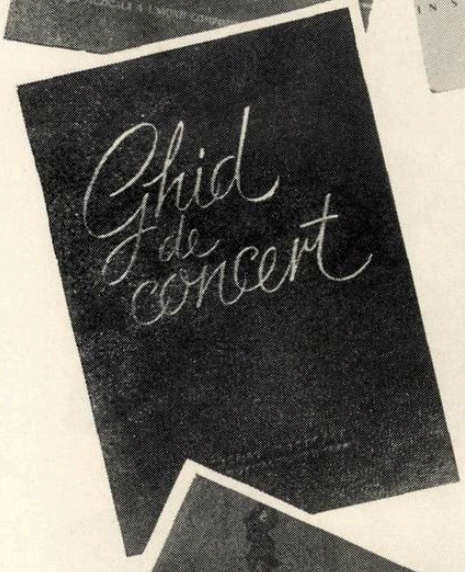

ROMEO ALEXANDRESCU
Debussy


Dinu
LIPATTI
VIAȚA ÎN IMAGINI

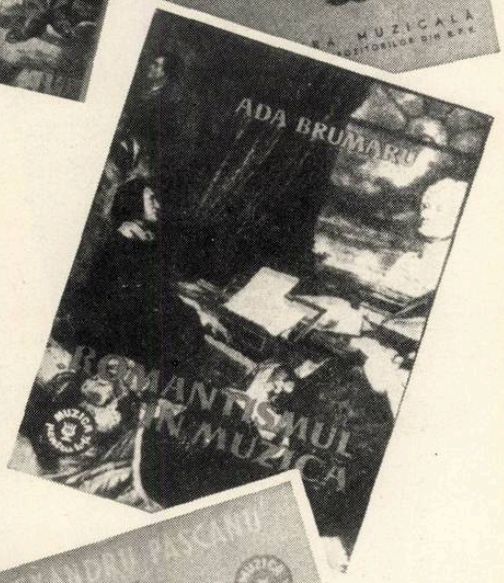
Ioan D. Chirescu
ÎN SLUJBA MUZICII CORALE
DE
LIVIU RUSU

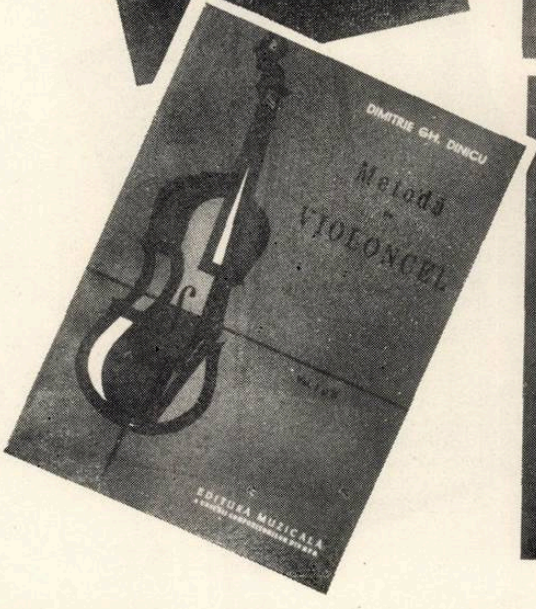
VASILE TOMESCU
ALFRED
ALESSANDRESCU

ROE BREAZUL
Gavriil
MUSICESCU


Ghid de concert

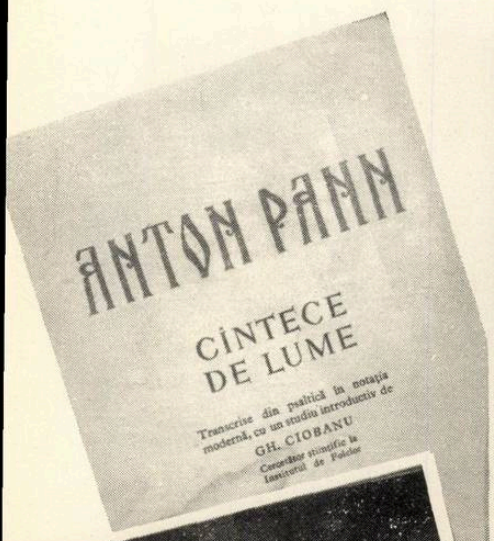
OCTAVIAN C. COSMA
opera
ROMÎNEASCĂ
EDITURA MUZICALĂ

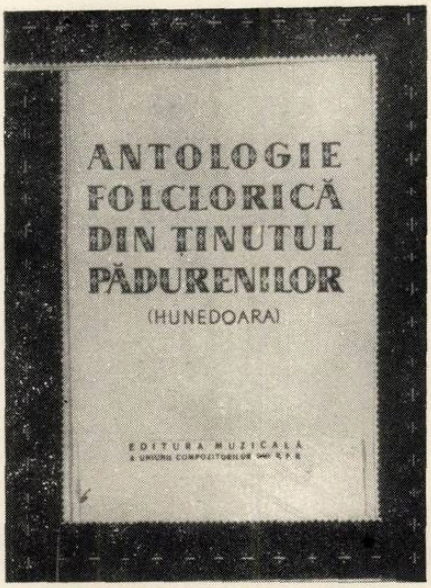

ADA BRUMARU
ROMANTISMUL ÎN MUZICĂ

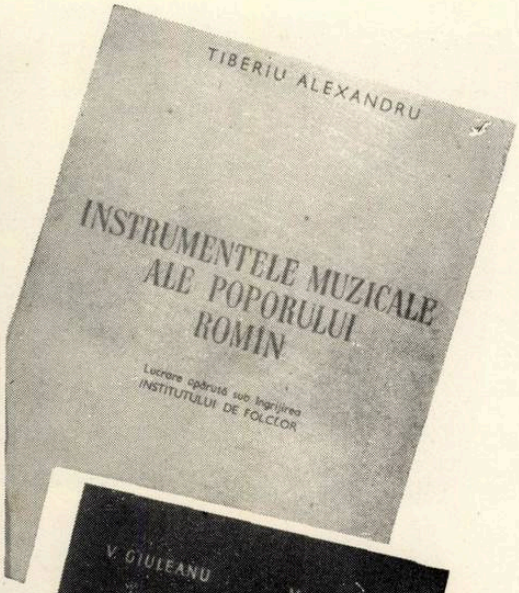

DIMITRIE GH. DINICU
Melodii
pentru
VIOLONCEL
EDITURA MUZICALĂ

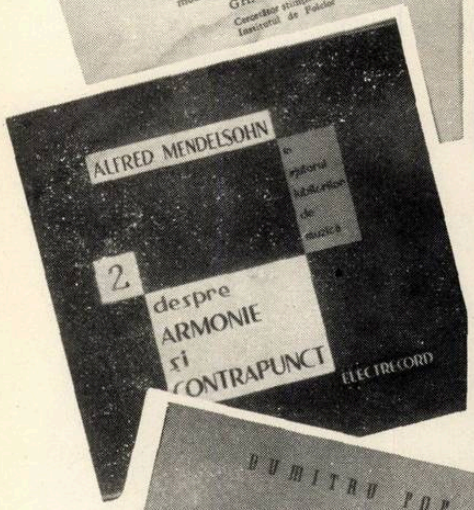
D. Bughici D. Gheciu
FORMELE
ȘI
GENURILE
MUZICALE

ALEXANDRU PĂSCANU
DESPRE
INSTRUMENTELE
DIN
ORCHESTRA SIMFONICĂ

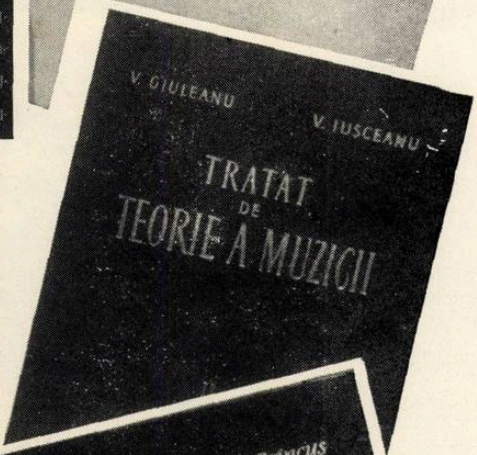

ANTON PANN
CÎNTECE DE LUME
Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de
GH. CIOBANU
Cercetător științific la Institutul de Folclor

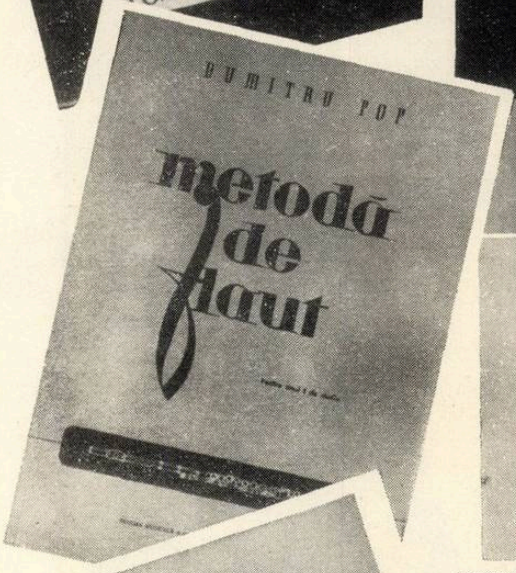

ANTOLOGIE FOLCLORICĂ DIN ȚINUTUL PĂDURENILOR
(HUNEDOARA)
EDITURA MUZICALĂ

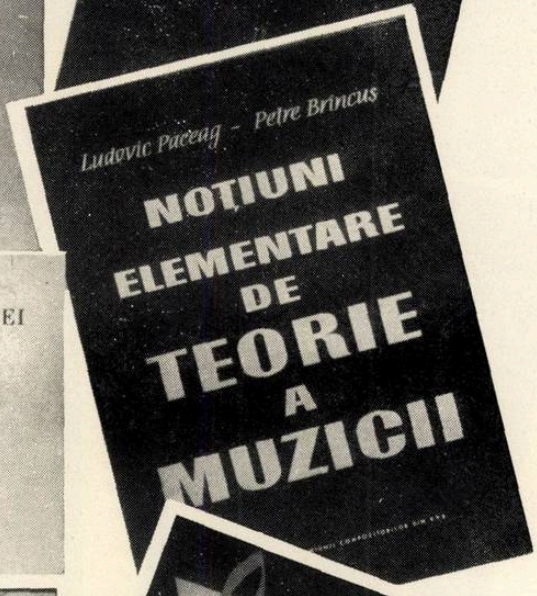

TIBERIU ALEXANDRU
INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN
Lucrare apărută sub îngrijirea INSTITUTULUI DE FOLCLOR

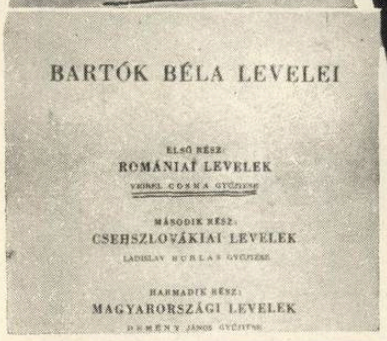

ALFRED MENDELSOHN
2.
despre ARMONIE și CONTRAPUNCT
ELECTRECORD

GEORGE SBÎRCEA
ȘI
ION HARTULARI DARCLÉE
D'Arclée

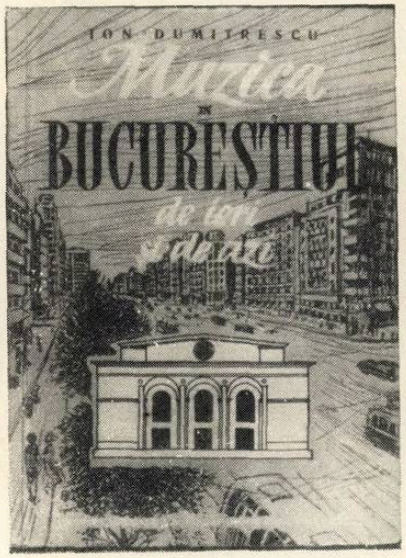

V. GIULEANU
V. IUSCEANU
TRATAT DE TEORIE A MUZICII

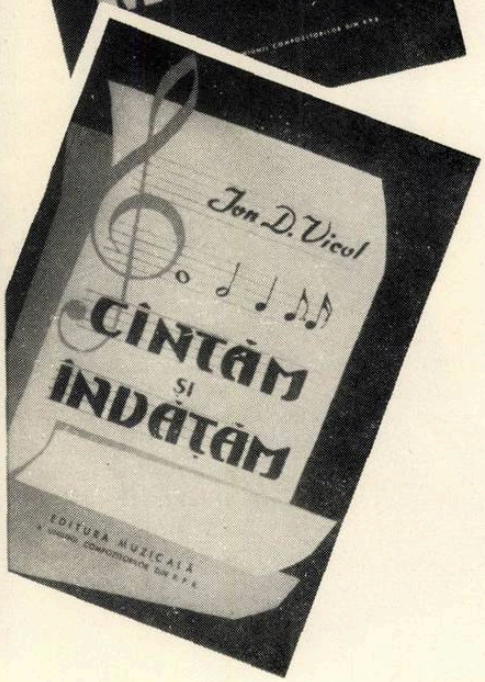

DUMITRU POP
metodă de flaut


Ludovic Păceag - Petre Brîncuș
NOȚIUNI ELEMENTARE DE TEORIE A MUZICII


BARTÓK BÉLA LEVELEI
ELSŐ RÉSZ:
ROMÁNIAI LEVELEK
MÁSODIK RÉSZ:
CSEHSZLOVÁKIAI LEVELEK
HARMADIK RÉSZ:
MAGYARORSZÁGI LEVELEK

IACOB MUREȘIANU
OPERE ALESE


ION DUMITRESCU
Muzica în BUCUREȘTIUL de ieri și de azi


Ion D. Vicol
CÎNTĂM ȘI ÎNVĂȚĂM
EDITURA MUZICALĂ

Artei de pe lîngă Academia R.P.R. pregătește o monografie amplă despre George Enescu.

În domeniul istoriei muzicii universale au fost elaborate lucrări ca: „Drumul operei" de A. Hoffman, „Simfonia" și „Beethoven" de Eugen Pricope, „Despre romantism în muzică" de Ada Brumaru, „Händel", „Sonata" și „Berlioz" de Mircea Niculescu, „Haydn" de Iuliu Spiru, „Mozart" de V. Cristian, „Dramaturgia muzicală în creația lui Chopin" de Nina Vieru, „Liszt" și „Chopin" de Th. Bălan, „Rossini" și „Puccini" de G. Sbîrcea, „Debussy" de R. Alexandrescu.

Putem afirma — așa cum a început să se arate și în recenziile apărute în presă — că în ansamblu, aceste lucrări și altele pe cale de a fi definitivate, evidențiază creșterea nivelului ideologic și profesional al muzicologilor noștri, a posibilităților de generalizare a fenomenelor cercetate, a spiritului critic Ca urmare a acestor începuturi se creează și un public cititor care se interesează tot mai larg de literatura muzicologică originală.

În același timp trebuie să subliniem prezența în realizarea unora din lucrările amintite precum și a multor lucrări examinate în ultimii ani de Biroul Secției de muzicologie, a unor deficiențe, a unor limite ce persistă încă în muzicologia noastră în ansamblu. Este vorba în primul rînd de lipsa unei perspective istorice suficient de largi, în special în ce privește aprecierea unor momente din dezvoltarea muzicii noastre. Asemenea lipsuri se observă de pildă în cîteva lucrări ale unor muzicologi ca: Viorel Cosma, George Bălan, Vasile Tomescu și alții. Cu toții știm că muzicologia noastră este tînără și că majoritatea celor care lucrează în domeniul muzicologiei sînt tineri, dar se află într-un continuu proces de dezvoltare; pe de altă parte însă ei nu se pot sprijini, ca în cazul muzicologiei din alte țări pe o tradiție însemnată în acest domeniu.

Se cuvine să arătăm că biroul secției de muzicologie nu a depus eforturi suficiente în sensul îndrumării tinerilor muzicologi asupra importanței subiectelor abordate și nu a combătut tendințele de a singulariza și exagera însemnătatea diverselor teme tratate.

Este necesar ca munca muzicologilor să fie sprijinită încă din momentul cînd aceștia încep să dezbată tema propusă, să-i ajutăm să pornească pe o cale justă la elaborarea ei. Mai persistă încă înclinația către o interpretare unilaterală, forțată a fenomenelor analizate, cum întîlnim de pildă în lucrarea valoroasă în ansamblul ei — „Enescu, mesajul și estetica" de George Bălan.

Considerăm necesar să pretindem ca fiecare contribuție a muzicologilor noștri să releve în prim plan, competent și convingător, importanța estetică și ideologică a fenomenului analizat, rolul său în complexul cultural muzical căruia îi aparține. Prin concursul dat de biroul secției de muzicologie și de Editura muzicală în ultima vreme au apărut și sînt pe cale de a apare lucrări care aduc o contribuție valoroasă la studiul istoriei muzicii noastre și la acțiunea vastă de educație muzicală. Trebuie arătat însă că unele din lucrările apărute conțin lipsuri, ca de exemplu „Ghidul de concert" de V. Cristian, E. Pricope și I. Spiru, care prezintă alături de unele calități și aspecte superficiale; „Programatismul" de Radu Negreanu, o carte cu idei depășite, tinzînd spre schematizarea noțiunii de programatism; monografiile lui G. Sbîrcea scrise curgător, cu talent literar, suferă în oarecare măsură de o insuficientă adîncire a laturii lor muzicale.

Adesea întîlnim analize convenționale ale condițiilor social-istorice, fără a se urmări o legătură firească cu fenomenul muzical, după cum analiza fenomenului muzical îmbracă în multe cazuri un caracter insuficient de științific, ca de exemplu în „Figuri de lăutari", „Șefii de muzică militară", monografiile „Ion Vidu" și „Ciprian Porumbescu" de Viorel Cosma, care are însă meritul de a fi unul dintre cei mai activi muzicologi.

Apreciind în ansamblu realizările menționate mai sus, considerăm că ele sînt încă neîndestulătoare față de cerințele istoriografiei noastre muzicale. Cauzele care împiedică încă acel avînt în măsură să pregătească cu certitudine elaborarea Tratatului de istoria muzicii românești sînt după părerea noastră de natură atît obiectivă cît și subiectivă.

Printre cauzele obiective se află în primul rînd numărul foarte restrîns al muzicologilor care se pot dedica pe o perioadă îndelungată studiului creației, interpretării, cercetării documentelor, partiturilor, literaturii de specialitate. În ultimii ani prea puțini absolvenți de conservator au venit să îmbogățească numărul muzicologilor noștri, micșorat prin pierderea unor muzicologi sau muzicieni cu experiență în domeniul scrisului despre muzică ca George Breazul, Alfred Alessandrescu, Andrei Tudor, Emil Riegler-Dinu. Se face din ce în ce mai mult simțită necesitatea înființării unei secții de specialitate la conservator sau pe lîngă universitate, care să pregătească în viitor cadrele trebuitoare. Totodată, este necesară stimularea pe lîngă subsecția de istorie a muzicii din Uniunea Compozitorilor a activității unor tineri care se afirmă în cadrul revistei „Muzica" și al Editurii muzicale, la Institutul de Folclor, la Radio, la Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R.

Desigur însă, cauzele subiective care împiedică încă progresul așteptat din partea muzicologilor noștri au o importanță primordială. Este vorba mai întîi de lipsa unui plan conducător, care să îndrume activitatea forțelor existente, în mod rațional, în vederea studierii sistematice a unor etape ale istoriei muzicii noastre. Este adevărat că subsecția de Istoria Muzicii a analizat în repetate rînduri acest obiectiv și a trecut la stabilirea unui plan de lucru al membrilor săi. Însă lipsa de sprijin din partea biroului secției de muzicologie a făcut ca, deocamdată, acest plan să se realizeze în limita posibilităților fiecărui membru al subsecției în parte. O altă dificultate de ordin subiectiv, care se resimte în activitatea muzicologilor noștri, este insuficienta preocupare pentru ridicarea nivelului științific, împrăștierea preocupărilor lor în activități de importanță redusă, lipsa de studiu practic (citirea partiturilor, audiții) și teoretic (lectura lucrărilor contemporane de specialitate, etc.). Considerăm o datorie de seamă a biroului secției de a contribui în mod eficient la ridicarea pregătirii de specialitate a membrilor Secției în ansamblu, cu atît mai mult cu cît — așa cum s-a arătat — majoritatea sînt tineri. Dacă cerințele vieții noastre muzicale le pretind încă de timpuriu elaborarea de lucrări care, de

obicei, implică maturitatea, munca pentru pregătirea profesională trebuie dusă cu o răspundere corespunzătoare acestei situații.

Biroul secției de muzicologie trebuie să elaboreze, în colaborare cu Institutul de Istoria Artei, cu catedrele de Istoria Muzicii din conservatoare, un plan precis și judicios, cuprinzînd temele esențiale care pot fi și trebuiesc studiate în următorii 2—3 ani de către muzicologii noștri. Propunem ca pînă la sfîrșitul trimestrului I/1963, fiecare membru al subsecției să primească sarcinile sale, eventual în mici colective de lucru, pentru anul 1963 și pentru următorii patru ani. Trebuiesc repartizate teme de bază privind periodizarea istoriei muzicii noastre, studierea diferitelor etape ale dezvoltării creației, artei interpretative, muzicii populare (sub aspectul legăturii cu creația cultă), a învățămîntului muzical, a activității teoretice muzicale, a influențelor dintre muzica noastră și cea a altor popoare, monografiile de personalități importante ale muzicii noastre, și altele. Trebuiesc planificate riguros ședințe de analiză a rezultatelor obținute în elaborarea acestui plan. Trebuiesc găsite cele mai eficiente mijloace de stimulare și mobilizare a muzicologilor și a celor ce se devotează acestor preocupări, astfel încît într-un viitor apropiat să fie îndepărtate lacunele ce persistă în domeniul istoriografiei muzicii noastre ca și al literaturii despre muzica universală, unde se constată lipsuri îndeosebi în ceea ce privește figurile reprezentative ale muzicii universale contemporane.

Trebuie acordată totodată o atenție deosebită elaborării unor lexicoane, dicționare muzicale precum și a materialelor menite să popularizeze peste hotare muzica noastră. Și în această privință muzicologii noștri au înregistrat unele realizări care se cer continuate pe o scară mereu mai largă.

Membrii subsecției de Folclor s-au străduit în activitatea lor să aducă o contribuție la dezvoltarea culturii artistice noi, factor activ în educarea omului contemporan. Activitatea lor teoretică, științifică și practică a fost orientată multilateral, pentru a servi pe de o parte cerințelor creației contemporane, pe de altă parte, pentru îndrumarea activității artistice de amatori și educația maselor. Pornind de la principiile esteticei marxist-leniniste, de la legătura organică dintre muzica profesională și tezaurul creației milenare a poporului — creație care trebuie să constituie baza națională a fiecărei culturi artistice —, muzicologii-folcloriști au căutat metodele și formele cele mai eficiente pentru asimilarea profundă a folclorului de către compozitori, proces complex care nu se reduce la cunoașterea unilaterală a unor desene ritmico-melodice, a unor intervale, moduri sau piese, ci implică însușirea creației populare în toată bogăția sa de conținut, genuri și forme, ca reflectare a vieții maselor în evoluția istorică. Se impunea deci abordarea unei tematici variate care să aibă în vedere atît morfologia muzicii populare (elemente muzicale de expresie și procedee de creație), sistematizarea trăsăturilor de conținut și formă ale diferitelor genuri folclorice, precum și descrierea unor aspecte ale evoluției creației populare. Pînă acum s-au realizat numai cîteva studii care pot ajuta pe creatorii noștri să-și îmbogățească cunoștințele. Dintre acestea citățm: „Creația nouă de cîntece", de Gh. Ciobanu, Paula Carp; „Repertoriul lăutarilor din Clejani", de Gh. Ciobanu; „Doina, Balada, Folclorul copiilor", de Emilia Comișel; „Viața unor cîntece din Ieud" de Z. Sulițeanu; „Formulele melodice" de Paula Carp, Gh. Ciobanu, Em. Comișel; „Aspecte de polifonie și armonie populară", de Tib. Alexandru, Pascal Bentoiu; „Structura ritmică a unor genuri", de A. Vicol, Emilia Comișel, etc.

Deși studiile folcloriștilor au abordat o tematică variată, dînd prioritate genurilor cu conținut social și îndeosebi celor care au fost neglijate în regimurile trecute, ca de exemplu „Cîntecul muncitoresc revoluționar", de V. Nicolescu; „Folclorul orășenesc" de Gh. Ciobanu; „Folclorul naționalităților conlocuitoare" — turco-tătar de Z. Sulițeanu, lipovenesc de B. Marcu, rutean de I. Nicola, etc., — nu s-au scris încă studii de sinteză asupra problemlor de bază ale folclorului romînesc, iar problemele au fost tratate numai parțial. Sîntem departe de a fi realizat studiile indispensabile compozitorilor noștri. Nu avem încă studii de sinteză despre structura de bază monodică a cîntecului popular, despre marea varietate a aspectelor modale și ritmice ale acestuia, despre elementele de eterofonie, polifonie și armonie conținute în practica muzicală populară, despre genurile folclorice, etc. Era necesară continuarea muncii întreprinse de Bartók și Brăiloiu în privința studierii dialectelor și ritmicii în muzica populară și eventual îmbogățirea acestora cu diferite constatări și aspecte noi.

Membrii subsecției au încă de învins mari greutăți care vor fi în parte rezolvate în cadrul Institutului de Folclor. A trebuit să se stabilească mai întîi principiile teoretice ale folcloristicei pe baza esteticii marxist-leniniste, înainte de a se trece la fixarea unui plan de perspectivă și mai ales la îndeplinirea acestuia. Menționăm că nu s-a ținut totdeauna seama de posibilitățile fiecărui membru al subsecției. De aceea lipsurile în activitatea noastră, sînt încă mari, dar nu de neînlăturat. Interpretarea științifică a fenomenului folcloric necesită din partea noastră o profundă pregătire ideologică și profesională. Trebuie să învingem unele dificultăți, printre care lipsa unor studii teoretice din trecut, menite să constituie un valoros punct de plecare, cunoașterea parțială a zecilor de mii de piese înregistrate și existente în arhiva Institutului de Folclor, din care sînt transcrise un număr infim de cîntece, lipsa unor instrumente de lucru indispensabile unor studii care să corespundă cerințelor actuale ale folcloristicii mondiale, ca de ex. bibliografia muzicală, tipologia de melodii, și altele.

Membrii subsecției au folosit și alte mijloace de cunoaștere a creației populare de către compozitori, prin publicații de colecții cu caracter antologic și audiții. Subliniem cu această ocazie că documentarea pur teoretică a compozitorilor este insuficientă pentru cunoașterea folclorului viu și de aceea este necesar ca aceștia să asculte bogatul material din Arhiva Institutului de Folclor, membrii subsecției de folclor și ai Institutului fiind totdeauna gata de a le da explicațiile necesare.

Atenția muzicologilor folcloriști a fost îndreptată și spre alte probleme, aducînd contribuții însemnate și în domeniul pedagogiei muzicale prin studii și manuale de folclor. Interesul unor compozitori pen-

tru problemele de folclor s-a concretizat în cîteva articole și studii valoroase, care au fost publicate în revista „Muzica", de pildă cele în legătură cu unele aspecte specifice de ordin armonic ale muzicii populare (Pascal Bentoiu), sau cu evoluția muzicii de dans (R. Ghircoiașiu).

În activitatea membrilor subsecției noastre s-au observat și alte lipsuri care țin de fapt de nerespectarea planului de lucru. Astfel unii cercetători s-au mulțumit, în locul unei munci creatoare, numai cu o muncă de colaționare a rezultatelor deja publicate sau numai cu descrierea fenomenelor artistice, fără a ajunge la generalizări folositoare creatorilor. Considerăm că în etapa actuală specialiștii cu o îndelungată experiență ar aduce un aport mai valoros și necesar prin studii originale de sinteză. Alteori, folcloriști cu experiență mai puțin îndelungată și insuficient documentați și-au propus abordarea unor lucrări de sinteză, fără a ține seamă de realizările științifice ale folcloriștilor înaintași sau contemporani, romîni și străini.

Subsecția de folclor nu a reușit să mobilizeze mai eficient pe unii din membrii săi, care, deși la începutul activității lor, au obținut rezultate frumoase, promițătoare, în ultimii ani au participat prea puțin la viața Uniunii și la munca științifică.

Multe din aspectele negative enumerate ar fi fost înlăturate, după părerea noastră, dacă ar fi existat o mai strînsă colaborare între conducerea Uniunii compozitorilor și a Institutului de Folclor, între membrii subsecției și birou, precum și dacă participarea membrilor la ședințele subsecției și la cenacluri ar fi fost mult mai susținută. Pe de altă parte considerăm că lipsa unor lucrări de sinteză — care cer o aprofundare temeinică — este într-o oarecare măsură și o urmare a stilului individualist de muncă în subsecție. Deși în ultimii ani activitatea în subsecție s-a desfășurat mai bine, totuși participarea unor membri a fost cu totul nesatisfăcătoare.

Formarea de cadre noi a fost neglijată în general, problemă de importanță considerabilă în etapa actuală. Socotim că trebuie o grijă specială pentru pregătirea tinerilor folcloriști în Institutul de Folclor și în subsecția de specialitate de la Uniunea compozitorilor. De asemenea, reînființarea secției de muzicologie la conservator ar asigura formarea de cadre noi atît de necesare revoluției culturale din țara noastră.

Pe baza experienței de pînă acum ne dăm seama că multe din lipsuri ar putea fi înlăturate printr-un plan de perspectivă judicios întocmit împreună cu biroul secției de muzicologie, în care să se țină seama de importanța temei de tratat și de posibilitățile fiecărui membru al subsecției, plan care ar urma să fie îndeplinit pe etape, printr-o activitate dusă eventual în colectiv.

Preocupările compozitorilor și muzicologilor în domeniul educației cuprind două laturi: 1) conținutul educației, adică materialul muzical-artistic și cel didactic propriu zis, și 2) metoda educației, adică latura pedagogico-didactică, teoria învățării și normele ei practice. Iată cîteva aspecte ale acestei activități.

În ultimii ani au apărut multe lucrări didactice al căror nivel demonstrează progresul substanțial realizat de învățămîntul nostru muzical. Menționăm, în domeniul învățămîntului superior, „Solfegii de grad superior", de Ion Dumitrescu; „Exerciții și solfegii polifonice" de Alfred Mendelsohn; „Tratat de armonie" de Alexandru Pașcanu, Mircea Chiriac și Florin Eftimescu; „Tratat de teoria muzicii de Victor Giuleanu și Victor Iusceanu, etc.

Pedagogii noștri au pus în ultimii ani la dispoziția tineretului din conservatoare și școli de muzică o lungă serie de manuale și lucrări didactice, răspunzînd unor necesități acute. Așa sînt: manualele de educație muzicală și teorie de cl. I—VII ale școlilor de muzică; metode și studii pentru instrumente, între care citățm pe cele de vioară de Vasile Filip, Geantă și Manoliu, Adrian Sarvaș, Mircea Vasilescu, Dumitru Bughici și Adia Gherțovici; pentru violă de Al. Rădulescu și Mihai Niculescu; pentru violoncel de Dimitrie Dinicu și George Iarosevici; pentru pian de Alma Cornea-Ionescu, Maria Cernăvodeanu, Miriam Marbe, ș.a. Au fost editate metode și studii clasice universale. Dar atît acestea cît și piesele clasice artistice, intrate în tradiția didactică, sînt încă insuficiente. Semnalăm mai ales lipsa unui număr îndestulător de piese romînești destinate diferitelor instrumente și trepte ale studiului lor. De asemenea, trebuie să amintim faptul că sînt discipline importante care încă nu au cursuri și manuale.

Toate aceste lucrări didactice, dar mai ales unele tratate de bază — armonie, teorie și solfegii —, nu au fost încă obiectul unor discuții profesionale adîncite în cadrul Uniunii sau al revistei „Muzica". Asemenea lucrări ar trebui să fie discutate în colective profesionale mai largi întîi în stadiul lor de plan, apoi în stadiul finit și în cele din urmă, după apariție sau după un timp de experimentare.

Revoluția noastră culturală a creat premise materiale și organizatorice foarte bogate și variate pentru educația muzicală a maselor. În ce privește conținutul ei artistic, știm cu toții în ce largă măsură sînt răspîndite creațiile noastre destinate multiplelor forme de activitate artistică și educativă de masă.

În manualele școlare, pe care învață muzică în fiecare an aproape 4 milioane copii și adolescenți (în curînd acest număr va trece de 4 milioane), repertoriul de cîntece, format în mare parte din piese clasice și populare, suferă lipsuri serioase în ce privește tematica contemporană și calitatea artistică a realizării acesteia. Pe lîngă aportul lui Ion Chirescu, Ion Croitoru și alți cîțiva compozitori care scriu frecvent pentru copii, este nevoie de contribuția largă a altor compozitori pentru a se satisface marile cerințe în acest domeniu. Dar în afară de aceasta, să nu uităm că astăzi educația muzicală, începînd cu grădinița și mergînd pînă la treptele superioare ale acestui proces, se realizează complex, nu numai prin cîntec. Programele noi prevăd, ca un al doilea mijloc important de educație muzicală, audierea sistematică, organizată, de piese vocale și instrumentale mai complexe. Acest lucru este azi posibil datorită răspîndirii mijloacelor mecanice. Dar cu ce material artistic umplem aceste programe gradate, care merg pe o perioadă de aproape 16 ani? Compozitorii au un cuvînt greu de spus aci. O concepție și o practică greșită lasă această creație, în mare parte, pe seama numai a celor specializați în muzica de masă sau chiar pe

seama diletanților. Dar tonul adevăratei creații pentru copii — vocală și instrumentală — trebuie dat mai mult ca oriunde de către fruntașii muzicii noastre. Vrem să relevăm succesele pe care mai mulți compozitori clujeni (Liviu Comes, Liviu Glodeanu, Max Eisikovicz, Tibor Molnár, Wilhelm Demian, și alții, sau interpreți ca dirijorul M. Gutman) le-au obținut datorită unei metode de creație legată organic de viața copilului. Prin cenacluri lunare cu cadrele didactice școlare, începînd chiar cu grădinița, prin colaborări chiar în cursul creației, prin experimentări pe viu, acești tovarăși au realizat lucrări valoroase, încă necunoscute îndeajuns.

Și în domeniul formațiilor amatoare se publică mult. Dar aceste publicații nu satisfac încă cerințele. Formațiilor artistice începătoare mai ales, le lipsesc coruri pe voci egale. Brigăzile artistice de agitație nu au piese vocale aranjate pentru posibilitățile lor și nici piese instrumentale. Nu totdeauna tot ce se publică pentru copii, de pildă, corespunde vîrstelor lor. Ne lipsește de asemenea în bună măsură o creație corală mai complexă, potrivită acelor formații care au atins de mult plafonul pieselor mici, cu strofă și refren. Același lucru pentru formațiile instrumentale. Chiar și formațiile profesionale duc lipsă de asemenea piese romînești, contemporane.

În ce privește celălalt aspect, metodele și materialul didactic, subliniem că educația muzicală a membrilor formațiilor amatoare reprezintă astăzi o nevoie deosebit de acută; ea trebuie să se sprijine pe un manual de bază simplu și practic. Avem pînă acum manualele: „Să cîntăm pe note" de Ion Vicol; „Noțiuni elementare de teoria muzicii" de Petre Brîncuș și Ludovic Paceag și, în perspectivă, un manual de concepție mai exigentă, de Alfred Mendelsohn. Mai citățm contribuțiile în acest domeniu ale tovarășilor: Diamandi Gheciu și Dumitru Bughici, Adia Gherțovici și E. Schmitzer și, în perspectivă, Zeno Vancea cu o Istorie a muzicii. Amintim de asemenea că muzicologii și compozitorii activează practic în domeniul educației muzicale la Radio, Universități muncitorești de cultură muzicală, la brigăzi și formații din întreprinderi, etc.

Problema principală de rezolvat în acest domeniu este aceea a unei concepții de educație științifică, clară și unitară. În stadiul actual al dezvoltării educației muzicale de mase, hotărîtoare sînt: 1) conținutul artistic valoros actual, și 2) educatorul — dirijor, instructor de brigadă, învățător, profesor de muzică, director de universitate muncitorească —, înarmat cu cultură profesională și pedagogică corespunzătoare. Astăzi educația muzicală a milioanelor de copii și tineri în școala de cultură generală constituie însuși izvorul culturii noastre muzicale de mase și al întregii noastre culturi muzicale. Și tocmai în acest domeniu discuțiile organizate și competente sînt puține; se lasă drum liber în presă uneori la concepții și soluții unilaterale, adesea diletante. În revista „Muzica" au apărut în ultimii ani studii și articole competente în legătură cu problemele de bază ale educației muzicale de mase, dar numai în ultimul an s-au simțit oarecari ecouri ale lor. Anul acesta un colectiv — Emilia Comișel, Constantin Zamfir și N. Parocescu, împreună cu cîțiva profesori și învățători — începe cercetări sistematice pe teren în legătură cu problemele repertoriului, muzicalității, metodelor predării.

În concluzie, în actualul stadiu se cere perfecționat nivelul didactic al conținutului și metodelor de educație muzicală. Aceasta se poate rezolva printr-o activitate asiduă, laborioasă, just orientată științific. Problema pedagogului și a muzicologului, înarmați cu teoria pedagogică, face parte integrantă dintr-o astfel de muncă.

Referindu-ne pe scurt la activitatea revistei „Muzica" în ultimii 5—6 ani, trebuie să apreciem în primul rînd progresul înregistrat în ce privește cuprinderea problemelor legate de dezvoltarea muzicii noastre noi. Tematica în acest domeniu s-a lărgit mergînd de la analiza noilor creații pînă la studii de sinteză, cum sînt articolele despre creația vocal-simfonică și de operă și balet, semnate de Sergiu Sarchizov și Anatol Vieru; despre muzica de cameră de Wilhelm Berger; despre cîntecul de mase de Hilda Jerea și Octavian Cosma și altele. Articole interesante au fost dedicate unor dezbateri privind problema contemporaneității, accesibilității, tradiției și inovației, lărgirii bazelor stilistice ale creației noastre, tonalității, modurilor, ritmurilor, armoniei și polifoniei, disonanței, unele aspecte structurale ale cîntecului popular și importanta lor în creația profesionistă, la care și-au dat concursul un număr mare de compozitori folcloriști, muzicologi. Au apărut cîteva articole valoroase în legătură cu unele probleme ale esteticii marxist-leniniste și referirea lor la orientarea în activitatea de creație muzicală. Revista a inițiat în unele cazuri discuții mai largi ca de pildă despre problemele muzicii de teatru și film.

Deosebit de interesantă este rubrica „Din experiența muzicienilor noștri", la care au apărut texte de George Enescu, D. G. Kiriac, Mihail Jora, Paul Constantinescu. Este necesar ca această rubrică să fie continuată și lărgită, pentru a cuprinde punctele de vedere cele mai valoroase și interesante ale compozitorilor și interpreților nostri.

O contribuție însemnată a adus revista la reflectarea activității Uniunii compozitorilor de la dezbaterile lărgite pe teme de orientare, pînă la cenacluri, activitatea de legătură cu oamenii muncii, activitatea la Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, ș.a.

Privind în ansamblu realizările revistei, socotim că față de cerințele dezvoltării creației și vieții noastre muzicale mai sînt încă multe sarcini importante de îndeplinit. Se impune în primul rînd promovarea mai vie și în actualitate a unor opinii cît mai variate și competente, privind aspectele concrete ale activității de creație muzicală. Adesea în revistă își mai află loc analize techniciste, pur expozitive, menite „să nu supere pe nimeni", și uneori chiar articole apologetice, lipsite de discernămînt. Aceasta contrastează supărător cu lipsa din tematica abordată în revistă a unor lucrări, a unor aspecte concrete ale creației noastre, care preocupă intens pe compozitori. Este necesar ca pe viitor Revista să analizeze și să combată pe un front larg, cuprinzător, influențele negative ce se manifestă uneori în discuțiile de cenaclu sau în cronicile muzicale. Ea trebuie să oglindească de pe pozițiile esteticii științifice marxist-leniniste

toate punctele de vedere în măsură să contribuie pozitiv și eficient la progresul muzicii noastre și să combată punctele de vedere necreatoare, polemica minoră, critica diletantă, de pe poziții fals avangardiste, ca și pe aceea de pe poziții învechite, anacronice.

Stimularea unui climat eficient pentru critică depinde direct de forța și competența a însăși criticii. Aceasta trebuie să îmbine o justă orientare ideologică și profesională cu atitudinea creatoare, exigentă față de fenomenul analizat. În această direcție socotim că revista poate și trebuie să mobilizeze un cerc cu mult mai larg de colaboratori din diferite domenii ale vieții muzicale. Tot odată ea trebuie să continue eforturile pentru calitatea materialelor publicate, punînd accent pe latura de generalizare și sinteză, pe claritatea și accesibilitatea expunerii, pe fermitatea în conturarea poziției față de fenomenul cercetat. O legătură mai puternică se face necesară între revistă și viața muzicală de mase.

În încheiere, ne vom referi la unele lipsuri de ansamblu în activitatea secției de muzicologie și a biroului acesteia, și vom schița unele sarcini de perspectivă pentru viitor.

Considerăm că activitatea a crescut, însă biroul nu a reușit încă să mobilizeze pe muzicologii activi și să atragă pe cei mai puțin activi la o muncă susținută și coordonată, în măsură să satisfacă corespunzător cerințele muzicologiei noastre contemporane.

Existența unui plan judicios elaborat reprezintă o condiție de prim ordin în buna desfășurare a activității muzicologilor. Trebuie să spunem că planul elaborat cu trei ani în urmă privitor la un ciclu de monografii nu a putut fi realizat decît în parte. În momentul de față, pe baza posibilităților reale analizate în cadrul subsecțiilor noastre, considerăm necesar să elaborăm un plan tematic de lucru care să fie realizat într-o perioadă de cinci ani. Acest plan trebuie să cuprindă teme principale de studiu; aspectele culturii muzicale pe teritoriul țării noastre în trecutul îndepărtat; cultura muzicală în epoca feudală; relațiile muzicale dintre Țările Romîne și țările vecine; relațiile muzicale romîno-ruse. Trebuie să organizăm o bună cercetare a documentelor privind aceste aspecte, prin colaborarea cu Institutul de Istoria Artei, Biblioteca Academiei R.P.R. și alte biblioteci și arhive.

În ce privește cultura muzicală în secolul trecut. trebuiesc sistematizate și îmbogățite rezultatele cercetărilor de pînă acum și folosite sursele documentare care se găsesc relativ mai ușor, astfel încît să obținem studii de sinteză competente privind această perioadă. Un obiectiv de primă importanță și urgență este elaborarea unor studii privind dezvoltarea culturii noastre muzicale contemporane.

Trebuie să găsim mijloacele pentru cercetarea organizată a istoriei muzicii noastre, în care sens ne propunem să sprijinim formarea de cercetători în diferite domenii de specialitate, care pot fi ajutați de istorici, arheologi și alți oameni de specialități înrudite. Este necesar a coordona, cu sprijinul conducerii Uniunii compozitorilor, activitatea de cercetare a istoriei muzicii noastre de către membrii secției cu activitate similară desfășurată în cadrul sectorului de muzică al Institutului de Istoria Artei al Academiei, precum și în cadrul catedrelor respective din conservatoare.

Se impune organizarea unor dezbateri lărgite avînd ca temă problemele periodizării istoriei muzicii noastre, problemele estetice ale muzicii noastre contemporane, concepțiile noi în pedagogia muzicală și posibilitățile ei de dezvoltare în lumina cerințelor contemporane și altele.

Trebuie să avem o grijă deosebită pentru sprijinirea tinerilor care se dedică activității muzicologice. Considerăm necesar să elaborăm un plan de propuneri în vederea organizării învățămîntului muzicologic.

Una dintre sarcinile cele mai importante și stringente este redactarea definitivă a Istoriei Muzicii Romînești de după 23 August, lucrare lăsată în părăsire după ce au fost elaborate cîteva versiuni.

Trebuie să fim adînc pătrunși de răspunderea ce ne revine în etapa actuală a revoluției culturale din țara noastră. Considerăm că muzicologia noastră dispune de critici, istorici, folcloriști și pedagogi de talent, care își vor spori eforturile pentru a contribui la realizarea cerințelor crescînde în aceste ramuri de activitate. Sîntem încrezători că toate forțele noastre vor fi consacrate pentru progresul ce se așteaptă în domeniul popularizării și îndrumării noii noastre creații muzicale și al artei interpretative, precum și în domeniul studierii istoriei muzicii romînești și al educației muzicale.

Referat prezentat în cadrul Plenarei din 3—4 decembrie 1962 a Secției de muzicologie din Uniunea compozitorilor din R.P.R.

Puncte de vedere

de P. BRÎNCUŞ

Vreme îndelungată problemele conținutului și formei în artă au constituit — și continuă să constituie — terenul principal al luptei dintre ideile înaintate, militante, conform cărora arta este o formă a conștiinței sociale, un mijloc de oglindire a realității și între acei esteți snobi care neagă conținutul social al artei, funcția sa educativă, care promovează formalismul, retragerea ostentativă în „turnul de fildeș" individualist.

Este cunoscut că în epoca contemporană, în procesul destrămării artei burgheze au apărut tot felul de aventurieri în domeniul muzicii, de tendințe antisociale și metode absurde de „combinare a sunetelor". Molima „inovațiilor" cu orice preț este un rezultat al derutei ideologice în care se află reprezentanții artei moderniste, un rezultat al ruperii lor de istorie, de istoria pe care o fac oamenii. Pentru ei noul a căpătat un sens pur formal și nu de conținut. Unii dintre aceștia de pildă se bucură cînd publicul fluieră în sălile de concert lucrări pe care nu le înțelege, unde nu poate să distingă raporturi naturale între sunete, unde bunul plac este ridicat la rangul de principiu văzînd în aceasta un indiciu al așa-zisei „arte înalte". Vai, și cît de săracă este o asemenea muzică — dacă o putem numi așa ! La festivalul de muzică contemporană „Toamna la Varșovia" am aflat că de descoperirea unor noi „inovații" se ocupă oameni care au alte profesii. Ei combină benzi, disociază sunetul în elementele sale componente, inventează noi „instrumente" de lovire a corzilor pianului etc. Aceștia, probabil, nu simt și nici nu înțeleg muzica, dar se intitulează autori ai unor lucrări muzicale, poate chiar compozitori ! Cu certitudine că pentru asemenea combinatori ai sunetelor muzica reprezintă doar pure abstracțiuni, o artă în care „inexpresivul este o formă de exprimare" și nu un mijloc de comunicare între oameni.

Împotriva căutărilor sterile ale celor ce neagă conținutul emoțional al muzicii, fondul său uman, se ridică tot mai puternic glasul compozitorilor progresiști din țările apusene, al oamenilor simpli care își dau astăzi tot mai bine seama de rolul antisocial al produselor „inovatoare" menite să incite instinctele josnice.

Estetica realismului socialist ne înarmează cu acele principii viguroase, de o valoare nepieritoare potrivit cărora arta adevărată, în toate timpurile, și-a tras seva din izvoarele de viață ale epocilor respective, mobilizînd și înflăcărînd inimile milioanelor de oameni în lupta lor pentru progres social. Afirmarea robustă, în imagini emoționante, a complexității și bogăției vieții spirituale a oamenilor, a realităților social-politice este total opusă teoriilor care neagă steril conținutul de idei al muzicii sau întreaga experiență anterioară. Ruperea artei de izvoarele ei populare, negarea moștenirii clasice și a tradițiilor muzicii populare sînt străine realismului socialist ale cărui principii sînt legate prin mii de fire de trecut și de prezent. În măsura în care nu este privită ca o dogmă imuabilă, însăși tradiția este dezvoltată și se îmbogățește cu fiecare epocă istorică. Cît de inedit sună de exemplu muzica lui Șostakovici și Prokofiev, ce drum uriaș a străbătut muzica noastră de la Flechtenmacher sau Caudella și pînă astăzi ! Lupta pentru dezvoltarea creatoare a tradiției poate fi urmărită la fiecare compozitor în parte : de la lucrările de școală ale lui G. Enescu pînă la „Simfonia de cameră", de la primele opusuri ale lui Paul Constantinescu pînă la cele „7 cîntece din uliță noastră". (Ne exprimăm regretul că Zeno Vancea, într-un articol tipărit în „Tribuna", a trecut sub tăcere ultimele lucrări ale lui Paul Constantinescu și Marțian Negrea, lăsînd impresia unei priviri statice asupra compozitorilor citați și a altora.)

Schimbările petrecute în ultimele decenii în muzica noastră sînt determinate de faptul că noua epocă istorică pe care o trăim, epocă de profunde transformări sociale, a lărgit și îmbogățit tematica creației și orizontul compozitorilor, noile elemente de limbaj apărînd în strînsă legătură cu realitățile, ceea ce a determinat o întruchipare cît mai convingătoare a noului conținut de viață. Compozitorii noștri de frunte, prin natura lucrurilor, au căutat în permanență, au descoperit noi laturi ale realității și vieții sufletești ale contemporanilor, pe care le-au redat în muzică. Pe drept cuvînt este combătută rămînerea în urmă a unor compozitori, tendințele de anchilozare și conservatorismul. De cele mai multe ori însă se pierde din vedere că preocuparea excesivă și exclusivă pentru „rafinamentul" și „ineditul" mijloacelor de expresie distruge amploarea conținutului — proprie marii arte realiste din toate timpurile. Atunci cînd rafinamentele armonice și orchestrale sînt judecate izolat, ca elemente în sine, desprinse de conținutul și semnificația operei, raționamentul devine arbitrar-subiectivist, formalist.

Capodoperele muzicii — indiferent dacă e vorba de Palestrina sau Șostakovici, se înrudesc printr-o trăsătură comună : legătura indisolubilă dintre conținut și formă, a unui conținut de o adîncă valoare umană și a unei forme înalt artistice. Prin aceasta este actuală și astăzi Simfonia IX-a de Beethoven și tot prin aceasta opera realistă din Italia, Franța și Rusia — care și-a găsit cea mai înaltă și desăvîrșită expresie în creația unor maeștri geniali ca Verdi, Musorgski sau Bizet, ne emoționează profund prin originalitate și prospețime, prin amploarea zugrăvirii realității. Lupta pentru menținerea echilibrului sau concordanței dintre conținut și formă are valoarea unei legi obiective în dezvoltarea creației artistice. Numai mergînd în sensul acestei legi creatorul poate să dea la iveală opere capabile să răsco-

lească inimile oamenilor prin ideea lor artistică, prin forma convingătoare de expresie, opere trainice care nu îmbătrînesc o dată cu scurgerea vremii, ci rămîn mereu proaspete și actuale. Absolutizarea conținutului, ruperea lui de formă duc mai întotdeauna la subaprecierea măiestriei artistice. De aceea ideea luptei împotriva formalismului nu trebuie interpretată în mod greșit. La noi a avut oarecare circulație punctul de vedere primitivist, potrivit căruia, formalismul era identificat cu orice preocupare în direcția îmbogățirii formei muzicale, cu orice îndrăzneală sau atitudine personală în expresia artistică. Este ușor de înțeles că pe un asemenea teren teoretic nu ar fi putut crește decît o producție muzicală schematică, sărăcăcioasă, lipsită de personalități originale, stiluri distincte etc. Arta modernistă ne oferă și numeroase exemple de forme meșteșugite înapoia cărora se ascunde un conținut fals sau reacționar. Pe de altă parte formalismul este dușmanul nu numai al conținutului ci și al formei artistice. Exagerarea elementelor constitutive ale formei, în detrimentul conținutului operei de artă, restrîngerea sferei conținutului, absolutizarea elementelor de limbaj, preocupările compozitorului fiind total absorbite de acestea din urmă — în aceasta constă esența formalismului în muzică. Formalismul este prezent de-a lungul istoriei muzicii dar el niciodată nu s-a manifestat cu o furie atît de distrugătoare care să ducă pînă la descompunerea și lichidarea muzicii ca artă, ca în secolul nostru. Arta burgheză contemporană, întorcîndu-și fața de la realitate, își concentrează toate eforturile în exhibiții formale. Excentricitățile nu sînt o simplă distracție ci un mijloc de propagare a ideii conform căreia muzica, conținutul acesteia, îl alcătuiesc nu sentimentele și ideile ci formele sonore în mișcare. Cantata „Poésie pour pouvoir" de Boulez este astfel caracterizată în revista „Melos" care apare în Germania occidentală: „Esența compoziției, conținutul ei emoțional depășesc mijloacele de exprimare. Lucrarea creată pe baza tehnicii noi, caută să nu se limiteze doctrinar la un anumit sistem, ci să se emancipeze de orice și să nu exprime nimic altceva în afară de esența sa estetică". Revista o consideră un model de „artă profund corespunzătoare tendințelor epocii noastre — epoca unui atît de mare rafinament, epoca brutalității, hipersensibilității și suprareorganizării". Dar din 1958 — anul cînd lucrarea a fost executată — și pînă astăzi nu au trecut decît patru ani și, probabil, lucrarea lui Boulez este considerată depășită pentru că, între timp, au apărut aventurieri agresivi în domeniul muzicii. În ultimii ani au răsărit ca ciupercile numeroși teoreticieni ai muzicii formaliste ai cărei reprezentanți se pretind ultra-avangardiști. Aceștia, prin urletele lor besmetice și atitudinea denigratoare față de arta progresistă urmăresc să izoleze compozitorii de marile probleme ale vieții. Scopul principal al lucrărilor de ultima modă — afirmă unii teoreticieni — este acela de „a înlătura plictiseala ucigătoare a muzicii dodecafonice". Ei uită că urletele, șuierăturile, bubuiturile și scrîșnetele sălbatice pot, în cel mai bun caz, să te îngrozească. De obicei o asemenea muzică — cu excepția, poate, a unor lucrări dedicate filmului — produce ilaritate, apoi enervare și indignare.

Ediția din 1962 a Festivalului „Toamna la Varșovia" a cuprins, pe lîngă lucrări cu adevărat valoroase, reprezentative pentru orientarea umanistă în muzica veacului nostru — printre care creații de Bartok, Debussy, Lutoslawski, Stravinski, Szimanowsky, Șostakovici — și produse pseudoartistice care au stîrnit o legitimă enervare și indignare, exteriorizate prin fluierături și dezaprobări în masă din partea publicului de rînd polonez. Așa-zisele legi noi elaborate de ultraavangardiștii contemporani diferă principial de legile celorlalte sisteme anterioare. Între acestea însă și principiile dodecafonismului lui Schönberg există numeroase elemente de legătură. Este știut că în prima etapă Schönberg a mers pe urmele lui Wagner și Brahms, în etapa a doua creația sa se bazează pe atonalism, iar în ultima etapă folosește propriul său sistem de 12 intervale ale gamei cromatice, sistem construit în virtutea întîmplării, ale cărui calcule reci înlătură orice urmă de fantezie creatoare. Între Schönberg și urmașii săi există o singură deosebire: primul are meritul — dacă ne putem exprima astfel — de a folosi încă sunetul muzical produs în mod normal de instrumente; continuatorii săi renunță complet la acest principiu, muzica lor apărînd de aceea mult mai agresivă. Comun este însă faptul că toate combinațiile mecanice ale intervalelor au o funcție unică: ele produc impresia absurdului, haosului și disperării. Zecile de lucrări ascultate au generat sentimentul de nivelare a personalităților, de ștergere a deosebirilor dintre o lucrare scrisă la Viena sau Paris, Londra sau Atena. Exponenții căutărilor moderniste își afirmă deschis disprețul față de muzica populară, au o atitudine arogantă și dușmănoasă față de cultura muzicală umanistă. Aceasta dovedește că nu există deosebiri esențiale nici între teoriile lui Schönberg și cele ale continuatorilor săi. Idealurile artistice și estetice ale lui Schönberg sînt exprimate în opera „Moise și Aaron" în care poporul apare neputincios și nestatornic, iar libertatea acestuia „se reduce la a servi fără împotrivire cugetul divin pe care el nu-l înțelege". Într-un articol apărut în anul 1947 părintele dodecafoniei afirma: „Prăpastia dintre cerințele formelor mari și structura simplă a cîntecelor populare este de netrecut". Către o asemenea prăpastie își îndreaptă atenția ultrarafinații de azi, prăpastie care s-a adîncit treptat în sensul ruperii muzicii de masa milioanelor de iubitori ai acestei arte, de bazele intonațiilor folclorice. Imaginația bolnăvicioasă a unor compozitori, mai ales tineri, a mers atît de departe încît aproape fiecare autor a perfectat un sistem propriu de notație muzicală, sistem care nu poate fi descifrat decît cu ajutorul unor explicații speciale date la începutul partiturii. Ei desfigurează nu numai melodia — elementul esențial al muzicii — ci și ritmul fără de care muzica este de neconceput.

Aceasta determină ca interpreți diferiți să nu poată executa identic o lucrare oarecare.

La Varșovia, cu prilejul Festivalului amintit, am ascultat lucrări scrise pentru pian, pentru a căror execuție interpreții nu foloseau cîtuși de puțin clapele instrumentului. Cea mai stranie „descoperire" a fost audierea unei lucrări vocale concepută de autor într-un stil instrumental. Vocile, cu minunatele lor posibilități expresive, scoteau sunete imprecise — guturale, șuierătoare — din care nu puteai distinge nici urmă de element muzical. Din discuțiile avute cu autori ai unor asemenea lucrări am desprins și intențiile pe care le urmăreau: să amuze publicul, să nu se plictisească, să creeze lucrări ascetice.

În ultimul timp tot mai des se poartă discuții aprinse despre necesitatea înnoirii limbajului și a formelor de exprimare, de înlocuire a procedeelor vechi, bătătorite. Desigur, viața contemporană, ritmul trepidant al acesteia necesită noi forme și mijloace de reflectare. De aici însă și pînă la a da rețete cum că personajele negative pot fi caracterizate cu mijloace dodecafonice, este cale lungă. O asemenea poziție subiectivistă, necritică, deschide larg porțile bunului plac, aventurii. Metoda realist-socialistă, care și-a dovedit în practică viabilitatea, respinge astfel de teorii nefondate științific. Este știut doar că prin combinațiile mecanice ale intervalelor gamei, sistemul dodecafonic duce la șablon, la înăbușirea talentului, la distrugerea personalității compozitorului, la haos și absurd. Din cîte cunoaștem, compozitorii dodecafoniști nu au dat la iveală măcar o singură lucrare din care să rezulte încrederea în viață, în forțele progresiste ale omenirii. Teoretic ei neagă conținutul uman al muzicii, capacitatea acesteia de a reflecta năzuințele și idealurile oamenilor, iar practic desființează din muzică tot ceea ce noi numim artă în adevăratul înțeles al cuvîntului. După părerea noastră trebuie făcută distincție principială între elementele dodecafonice — cu canoanele ei rigide — și cuceririle progresiste ale secolului nostru care au la bază dorința sinceră a compozitorilor de a se depăși pe ei înșiși, de a deveni cîntători ai epocii noastre ale căror opere sînt puse în slujba celor mulți. Conținutul unor asemenea lucrări este principial deosebit de cel al compozițiilor dodecafonice care apar neputincioase în fața marilor probleme ale lumii contemporane.

În legătură cu cele de mai sus iată ce afirmă esteticianul V. Skaterșcikov în „Sovetskaia muzîka" nr. 2/1962: „De la o epocă la alta se schimbă nu mijloacele de expresie (fiecare în parte), ci sistemul lor, modul lor de organizare, dictat de un anumit conținut de idei și de imagini. Nu întîmplător D. Șostakovici și-a exprimat părerea că Manualul de armonie al lui Rimski-Korsakov, după care învață studenții din instituțiile superioare de muzică, este într-o anumită măsură învechit. În aceste cuvinte ale compozitorului nu există însă o negare absolută a tuturor „mijloacelor vechi", ci numai o recunoaștere a faptului că s-a învechit un sistem. Dacă însă vom vorbi despre unele elemente ale sale, atunci trebuie oare să renunțăm la ele numai pentru faptul că sînt vechi? Ele trăiesc și sînt aplicabile în multe cazuri și vor mai trăi mult timp. Maiakovski ura patosul fals, a luptat împotriva „legilor veșnice" acoperite de praf ale poeziei, dar atunci cînd a fost nevoie, el a folosit chiar și slavisme".

În lucrările celor mai de seamă muzicieni contemporani coexistă mijloace de expresie — melodice, armonice, orchestrale — tradiționale și noi, uneori neobișnuite, ceea ce duce la sesizarea cu mai multă ușurință a elementelor noi, care apar astfel organic legate de tradiție, de succesiunea istorică firească. Mijloacele de expresie au o anumită sferă de manifestare, o anumită relativitate, dar ele capătă valoare ideologică și artistică numai cînd sînt analizate în contextul lor, ținîndu-se seama de deosebirile ideologice existente între compozitorii din țările socialiste și așa-numiții „avangardiști" occidentali.

Luptînd împotriva fenomenelor și tendințelor de descompunere a artei, nu trebuie să ne ferim de studierea temeinică a tuturor cuceririlor interesante, valoroase din cultura universală. Teama de nou, dogmatismul sînt total opuse progresului artistic, măreției și bogăției de idei care caracterizează muzica noastră sănătoasă, viguroasă, optimistă, străbătută de încrederea nestrămutată în viitor. Ar fi bine dacă în unele cenacle de la Uniunea compozitorilor ar fi luate în dezbatere problemele conținutului și formei în muzică, ar fi analizate concret lucrări care suscită un interes deosebit privind orientarea în domeniul conținutului și mijloacelor de expresie. În ultima vreme se simte tot mai mult necesitatea unei informări temeinice, documentate a compozitorilor și muzicologilor noștri privind viața muzicală internațională. Nu este firesc ca în etapa actuală discuțiile în jurul mijloacelor de expresie să se poarte doar „după ureche", lipsind partituri, benzi de magnetofon și discuri, singurele în stare să ne dea o imagine limpede asupra valorii artistice și ideologice a operelor de artă. Numai în acest fel se pot organiza și audiții experimentale, însoțite de explicații ample, fundamentate din punct de vedere științific, care să aibă acea forță de convingere pe care nu o poate înlocui lectura a zeci de lucrări teoretice, oricît de interesante ar fi acestea.

Cunoașterea aprofundată a cuceririlor din muzica contemporană, a valorilor reale ale artei înaintate, este o cerință stringentă, o necesitate firească, actuală care se impune a fi rezolvată de Uniunea compozitorilor.

Moduri și proporții

de W. BERGER

În muzică, noțiunea de mod înseamnă structură. Mai precis: structura unei scări de sunete. Aceste structuri reprezintă elemente vii și bogate în sensuri, variate, inepuizabile ca resurse. Vii, fiindcă în ele se sintetizează graiul popoarelor. Bogate, deoarece folosindu-se de ele, oamenii și-au exprimat ideile și sentimentele. Variate, întrucît toate culturile și-au format și dezvoltat pe parcursul istoriei structurile proprii, particularizate. Ele s-au afirmat inepuizabile, transmițîndu-se prin șiruri de veacuri pînă în zilele noastre, fiind mereu preluate, selectate și variate, — extinse chiar pînă la complexitatea unor sisteme.

Sistemele modale conțin astfel bazele limbajului muzical. Așadar, de-a lungul întregii evoluții a muzicii, modurile au fost izvorul nesecat al creației.

În ultima instanță, conceptul modal înseamnă ordine, interraportare armonioasă a unor sunete, organizare creatoare. Această ordine exprimă raportul dintre intervalele componente, reprezentînd totodată o clasare cantitativă cît și calitativă a materialului sonor. Sunetul nu poartă o semnificație în sine ci reprezintă o funcție izvorîtă din poziția sa în cadrul unei scări proporționate. Funcționalismul (în sensul larg al noțiunii) în muzică semnifică un sistem de interraportare și condiționare reciprocă a sunetelor, și de aci, evidențierea și particularizarea fiecăruia în parte în cadrul discursului muzical.

Tocmai diversitatea raporturilor intervalice dintre sunetele constitutive dispuse în interiorul unui arc modal (scară) a înlesnit profilarea unor structuri aproape infinit variate prin particularitățile lor.

Această ordine interioară, structurală, proprie fiecărui mod în parte, poate fi și a fost redusă la expresii matematice. Totuși, pînă și cea mai complexă mașină de calcul (în cibernetică astăzi), explorînd combinațiile posibile, date, nu ne va furniza produse artistice. Astfel modul rămîne și astăzi baza investigațiilor creatoare ale artistului, folosind elementele acestuia în scopul realizării unui conținut de idei.

Mod înseamnă deci materie sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic, ordine necesară creației ca proces complex în slujba expunerii unui conținut de idei. Organizarea logică a materialului sonor creează totodată premizele perceperii auditiv-emoționale de către ascultător a mesajului artistic.

★

Din această ordine interioară izvorăsc și proporțiile proprii diferitelor sisteme modale, prezente în muzica popoarelor și a continentelor. Tipologia modală, cercetată prin comparații, evidențiază existența unor proporții infinit variate, unele specifice pentru conceptul modal diatonic, altele particulare muzicii perso-arabe sau indiene. Iată de ce cercetarea și descrierea proporțiilor constitutive în cadrul modurilor se situează și astăzi în atenția muzicienilor și muzicologilor.

Procesul de formare a tipologiilor modale este un proces organic, cu dimensiuni sociale, desfășurat în timp, prin milenii. La formarea acestui grai viu ca mijloc de comunicare artistică participă colectivitatea. Rezultatele, doar în parte codificate, s-au transmis pe cale orală, îmbogățindu-se continu pe parcursul dezvoltării. Virtualitățile au izvorît din structura, din modul de a gîndi, de a simți și de a se manifesta al oamenilor și implicit din condițiile vieții materiale ale colectivității. Astfel, adînc ancorate în viața socială, ele străbat din negura timpurilor pînă în zilele noastre, pline de „tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte". Bazat pe considerentele de mai sus, înclin spre denumirea acestor moduri drept moduri organice.

Modalismul, ca problemă acută în gîndirea componistică contemporană, impune soluții variate în vederea valorificării creatoare a structurilor, în vederea transmiterii unor mesaje artistice. Rezultatele majore obținute pe acest drum evidențiază justețea orientării estetice. Redescoperirea modurilor în varietatea lor, reîntoarcerea la fondul intonațional al poporului și valorificarea complexă a acestor virtualități în contextul muzicii contemporane constituie o problemă esențială a muzicii noastre. Din nou, și pe alte trepte, implicînd semnificații vaste, modurile generează noul, asigură viabilitatea și prospețimea muzicii, legătura organică cu viața poporului.

★

Raportul dialectic dintre modurile organice, cercetarea experimentală, teoretizarea și clasarea acestora se manifestă de timpuriu. Experimentul folosește datele mijlocite de practica muzicală curentă și influențează la rîndul său această practică. De pildă în Grecia antică, cercetările desfășurate cu rigurozitate științifică au stabilit proporțiile dintre treptele alăturate în cadrul modului; totodată prin comparații

față de sunetul prim (fundamental), proporțiile dintre diferitele trepte constitutive ($\frac{2}{1}$ pentru octave, $\frac{1}{1}$ pentru primă, $\frac{3}{2}$ pentru cvinta perfectă, $\frac{4}{3}$ pentru cvarta perfectă etc.). Astfel s-a stabilit o intervalică clasificată din punct de vedere cantitativ și calitativ, exceptînd unele erori corectate mult mai tîrziu. Organizarea sistemului modal antic (moduri autentice și plagale), temperațiile specifice atribuite modurilor în parte, preluate pe urmă de teoria muzicală a evului mediu, sînt roadele unor investigații amănunțite, unor ample teoretizări.

Desigur, în toate aceste cazuri experimentul analizează doar valorile cuprinse în graiul viu, de circulație socială, stabilind corelații între fenomene, aducînd corective. Aceeași relație o vedem în actul istoric al temperării valorilor de semiton (divizarea octavei în 12 părți egale), adică stabilirea unei temperații unice, valabilă pentru toate modurile, fapt încheiat în secolul al XVIII-lea al erei noastre. Condiționarea reciprocă este un fenomen legic în istoria muzicii culte. Ea a înlesnit clădirea uriașului edificiu al culturii muzicale.

Totodată, investigațiile teoretice au afirmat și o altă categorie de moduri, pe care în lipsa unei terminologii clasice o voi numi categoria modurilor obținute prin sinteză. Modurile acestei categorii au apărut cu insistență în muzica secolului nostru. Drept fenomene preliminare amintesc în acest sens ivirea gamei hexatonice, apoi, ca rezultat a unor cromatizări intense a majorului și minorului devenite constitutive, ivirea și mai tîrziu organizarea serială a gamei cromatice.

Ambele modalități de organizare contrastează vădit față de tipologia modurilor diatonice. Atît în gama hexatonică (în tonuri) cît și cea cromatică se ajunge la anihilarea varietății distribuțiilor modale: aceste scări nu pot avea decît un singur aspect. De aci încercările de organizare a totalului cromatic pe baze seriale.

În esență, atît gama hexatonică cît și cea cromatică cuprind cîte un singur gen de proporții în succesiunea treptelor constitutive: ton în gama hexatonică, semiton în cea cromatică. Eliminînd diversitatea a apărut monocromia. De aci noi încercări; modurile Olivier Messiaen de exemplu se bazează pe anumite tipuri de succesiuni, consecvent distribuite în cadrul modului (ton+semiton; ton+2 st; 3 st, secundă mărită drept conjuncție, 3 st; 2 st, terță mare drept conjuncție, 2 st; și altele). De altfel și în tipologia modurilor noastre populare cunoaștem o scară analoagă distribuției de ton — semiton.

Microtonalitatea ca sistem antagonic cuprinde alte concepte de grupare a materialului sonor, obținute în temeiul altor proporții. De această dată tonul se împarte în microintervale, în mărimi de 1/3, 1/4, 1/6, 1/8, 1/12 de ton. Încercările de acest gen, departe de a se impune, nu au depășit un anumit stadiu experimental, negăsindu-și o bază în modul nostru de percepere și clasare estetică a materialului sonor.

La antipodul conceptelor de esență atonală ivite în primele decenii ale veacului nostru (atonalismul, serialismul dodecafonic, microtonalitatea ca sistem închis) asistăm la un proces de valorificare intensă a modurilor populare. O nouă estetică, realistă, o muzică dezvoltată în strictă contingență cu melosul popular reînnoiește substanțial gîndirea modală. În contextul limbajului contemporan, particularitățile scărilor populare se impun cu vigoare. Caracterul incidental al inflexiunilor cedează în favoarea unor întrebuințări complexe ale elementelor modului. Asistăm totodată la un proces de întrepătrundere a conceptului tonal cu cel modal. De aci o nouă sinteză, încercări de funcționalizare a armoniei modale de pildă, depășind fixitatea cadențărilor modale tipizate. Cadrul se lărgește încă prin utilizarea unor moduri parțiale, a scărilor cu trepte mobile, cromatizate, apoi a celor complimentare, octaviante sau neoctaviante. Varietatea acestor mijloace poate fi lesne urmărită în creația marilor compozitori contemporani, bine valorificate și în muzica noastră.

Elementele noi de limbaj au fost utilizate în practica muzicală sub două aspecte: 1) s-au încadrat în ansamblul modurilor organice cu semnificația unor elemente complementare, pasajere în cadrul unui limbaj complex de sinteză (întrepătrunderi tonal-modale, moduri parțiale, moduri complementare, moduri cu trepte variabile, valorile scării cromatice neorganizate ca sistem sau mărimile microtonale utilizate de Enescu și Bartók, de pildă ca intervale accidentale, de conjuncție, deduse și din practica muzicală populară). Sau 2) au constituit sisteme închise: microtonalitatea ca sistem, conceptul serial, modurile lui Olivier Messiaen, apoi materialul sonor folosit în conceptul muzicii electronice.

Limbajul nostru contemporan este rezultatul unui îndelungat proces de acumulare, de sintetizare creatoare apărute în practica muzicală, de extinderea continuă a conceptelor pentru a cuprinde mereu mijloace eficiente, adecvate cerințelor de conținut emoțional. De aci și rostul căutărilor: mijloacele se reprofilează cu scopul de a servi transmiterea unor mesaje artistice majore și mereu înnoite, pentru a reda în chip veridic problematica temei contemporane, reflectată prin receptivitatea compozitorului.

Totodată asistăm însă în unele curente contemporane din apus la o preponderență a laturii formale, diminuîndu-se, sau ignorîndu-se factorul primordial: conținutul emoțional. Procesul de abstractizare formală duce la înlocuirea operei de artă prin experimentul sonor, unilateral și steril.

În muzicologia contemporană apar din ce în ce mai multe studii de analiză și sinteză, menite să clarifice problemele de limbaj muzical. Un deosebit interes a stîrnit discuția purtată de muzicologii sovietici în jurul problemelor de armonie.

În ultima instanță, problemele de limbaj sînt determinate de poziția estetică a compozitorului. Finalitatea și destinația socială a operei de artă impune investigații în domeniul mijloacelor de expresie, dezvoltarea creatoare a raportului dintre tradiție și inovație, ca și selecția severă, critică și plină de răspundere a compozitorului, asigurînd astfel unitatea indisolubilă dintre conținut și formă.

★

În general în cadrul tipologiei modale, treptele componente se află distribuite pe temeiul unor proporții. De aci rezultă interraportarea armonioasă a tuturor sunetelor constitutive, iar ordonarea materialului înlesnește dezvoltarea lui în forme artistice.

În studiul de față ne propunem să cercetăm aplicabilitatea în muzică a unei legi de proporții, cunoscută sub numele de „tăetura de aur". Această lege este una din variatele principii de proporționare, larg discutată încă în antichitatea greacă, în epoca renașterii (Leonardo da Vinci) și adesea prezentă în artă. Inițial fiind o problemă de geometrie, afirmată în „Elementele" lui Euclid, ea a depășit totuși acest cadru, intrînd în anumite perioade istorice în arhitectură și sculptură.

Valoarea acestui principiu a fost însă adeseori supraestimată, atribuindu-i-se caracterul unei legi universale și unice de proporții, ceea ce nu corespunde realității. Păstrînd aceste limite ne propunem aci să examinăm relația dintre scările noastre uzuale și această lege de proporții, căutînd existența proporțiilor conforme tăieturii de aur, mai întîi în cadrul modurilor diatonice și pentatonice. Drept o consecință vom încerca să expunem un număr de moduri bazate pe acest temei.

Problema prezenței proporțiilor tăeturii de aur în limbajul muzical a fost deschisă de cercetătorul maghiar Ernö Lendvay (în volumul colectiv „Bela Bartók, Weg und Werk") cu ocazia analizelor făcute în jurul limbajului bartókian, căutînd corelația dintre elementele de diatonie, cromatică, axe tonale. Conform concluziilor sale, proporțiile tăeturii de aur se afirmă în dimensionarea în timp a formelor (de exemplu proporționarea secțiunilor de sonată), în arcuirea unor linii tematice ca și în anumite tipuri de acorduri. În privința tăeturii de aur însă, teoretizările făcute de Bartók însuși lipsesc. Ipoteza poate constitui obiectul unor discuții, deoarece analizele depășesc adesea caracterul exemplelor supuse discuției.

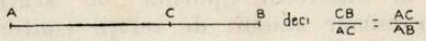
★

Analizînd structura modurilor diatonice și comparînd elementele acestora față de valorile tăeturii de aur, sesizăm o anumită corelație. Aceasta din urmă caută să exprime proporții cît mai armonioase. Transformînd aceste proporții în elemente de intervalică muzicală, observăm că ele sînt incluse întocmai în cadrul modurilor diatonice. Astfel intervalica concordă, fiind bazată pe recunoașterea măsurii de semiton drept cea mai mică unitate de măsură. Unicitatea intervalicei asigură în sfîrșit integrarea unor moduri noi în sfera modurilor tradiționale, constituind în această tipologie o ramură și nu un sistem de sine stătător. Posibilitatea de folosire o vedem deci în cadrul unui limbaj de sinteză.

Aceste concluzii constituie premiza studiului de față.

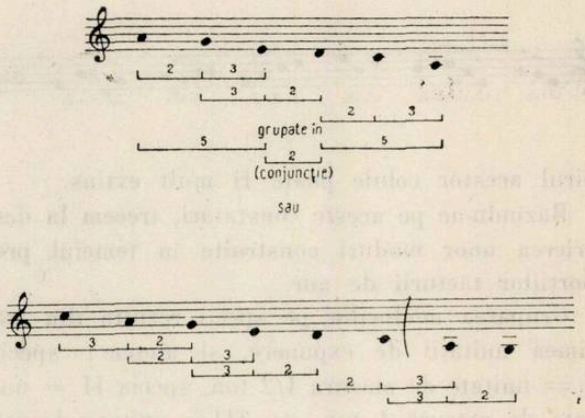
Legea tăeturii de aur (sectio aurea) este următoarea:

Distanța totală (A B) se divide astfel (C) încît raportul dintre secțiunea mică (CB) și cea mare (AC) să fie egal cu raportul dintre secțiunea mare (AC) și totalitatea distanței (AB)

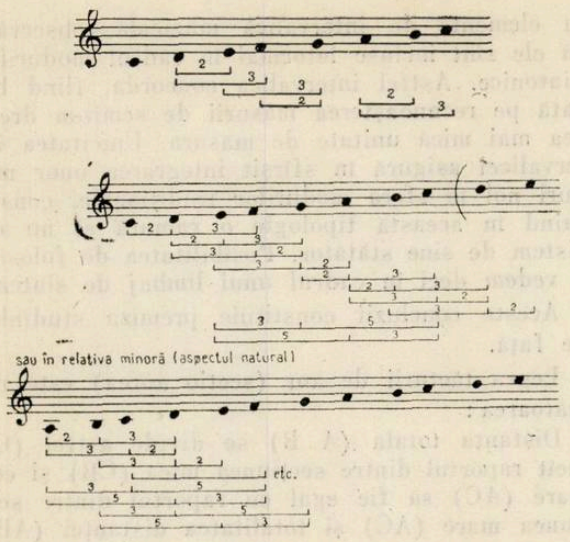


Astfel se obține pentru secțiunea mare 0,618, pentru secțiunea mică 0,382 din totalul distanței. Proporțiile, traduse în șir (Lonardo Fibonacci) pot fi exprimate prin numerele: 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55 ...n. Luînd drept unitate de măsură semitonul (1 = semiton) se obțin următoarele intervale: 2 = secundă mare, 3 = terță mică, 5 = cvartă perfectă, 8 = sextă mică ș. a. m. d.

Să examinăm din acest unghi mai întîi proporțiile unor scări pentatonice.

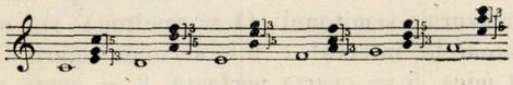


Lărgind cadrul, extindem comparația asupra modurilor diatonice. Să examinăm mai întîi distribuția treptelor în cadrul modului major. Cu ajutorul analizei vom vedea că între unele trepte distribuite în interiorul scării se află raporturi specifice legii tăeturii de aur. Dacă aceste proporții sînt prezente în cadrul scărilor diatonice de bază, atunci implicit, ele se vor afirma și în cadrul discursului melodic ce pleacă de la utilizarea expresivă a treptelor constitutive.

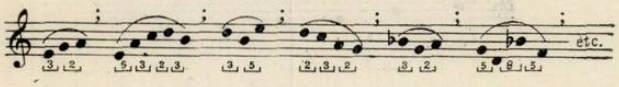


Deci în interiorul tipurilor de scări putem găsi un număr anumit de relații conforme tăeturii de aur. Desigur, locul și numărul acestora variază de la scară la scară.

În plus, răsturnarea I a trisonului major și răsturnarea II a trisonului minor conține de asemenea astfel de proporții (exceptînd tp. VII).



Arpegiile acestor trepte le găsim frecvent în discursul melodic, atît în muzica clasică ca și populară ; încă și o sumă de celule melodice ca :



Șirul acestor celule poate fi mult extins.

Bazîndu-ne pe aceste constatări, trecem la descrierea unor moduri construite în temeiul proporțiilor tăeturii de aur.

Gruparea modurilor pe specii rezultă din mărimea unității de expunere, și anume : specia I = unitate de măsură 1/2 ton, specia II = unitate de măsură 1 ton, sp. III = unitate de măsură 1 1/2 ton, ... sp. XII = unitate de măsură 6 tonuri.

Tipurile posibile în cadrul speciilor (indicate cu literă mică) rezultă din gruparea elementelor a cîte 3, 4, 5, 6 etc.

Distribuțiile se pot efectua după două criterii :

A) distribuții cu raportări la sunetul fundamental

(sublinierea centralismului tonal)

B) distribuții cu raportări de la treaptă la treaptă.

În general, distribuția inițială (1), ascendentă, poate primi încă trei aspecte complementare :

2 inversarea descendentă de la punctul terminus acut al distribuției inițiale (1) ;

3 distribuția descendentă de la sunetul prim (fundamental) al distribuției inițiale (1) ;

4 inversarea ascendentă de la sunetul terminus grav al distribuției descendente (3).

Caracterul acestor moduri este intens melodic. Tocmai această melodicitate înlesnește utilizarea lor în cadrul discursului muzical, desigur în limitele afirmate în rîndurile de mai sus.

SPECIA I

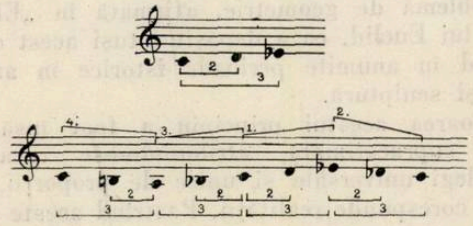
Unitate de măsură = $1/2$ ton

GRUPA A

distribuții cu raportări la sunetul fundamental.

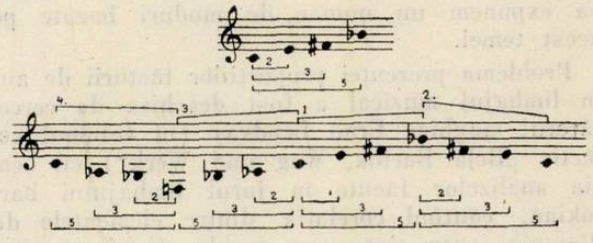
Tipul a, ordinea de distribuție : 2, 3.

1. Modul inițial



Tipul b, ordinea de distribuție : 2, 3, 5

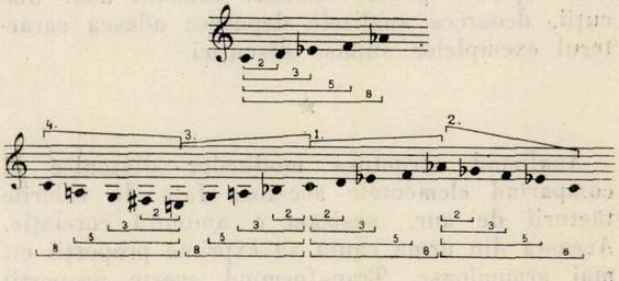
1. Modul inițial



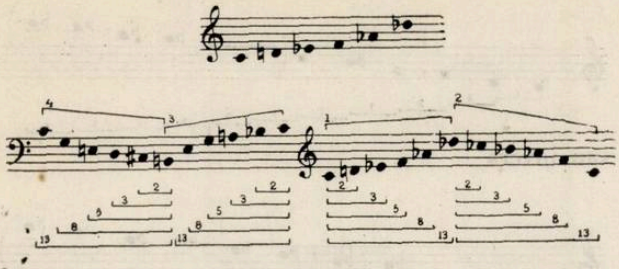
(A se vedea analogia cu modul minor natural : sol, la, si bemol, do, re, mi bemol, fa).

Tipul c, ordinea de distribuție : 2, 3, 5, 8

1. Modul inițial



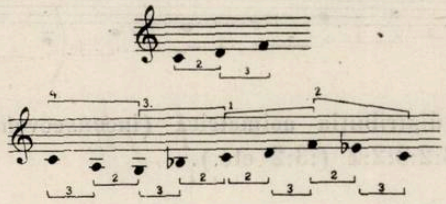
Tipul d, ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8, 13.
1. Modul inițial



Ne oprim aci pentru a analiza cel de al doilea principiu de distribuție, bazat pe raportări de la treaptă la treaptă (grupa B).

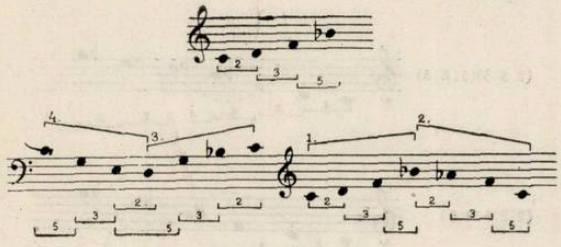
GRUPA B

Tipul a, ordinea de distribuție: 2, 3.
1. Modul inițial



Înșiruind elementele de aci într-o scară constatăm identitatea acesteia cu gama minoră naturală: sol, la, si bemol, do', re', mi bemol', fa. Iată un exemplu de concordanță între elemente de diatonie și mod sintetizat;

Tipul b, ordinea de distribuție: 2, 3, 5.
1. Modul inițial



Și aci putem stabili o analogie. Adunînd sunetele distribuite în 1 și 2 (sau 3+4) obținem o scară pentatonică anhemitonică: de exemplu do', re', fa', la bemol, si bemol.

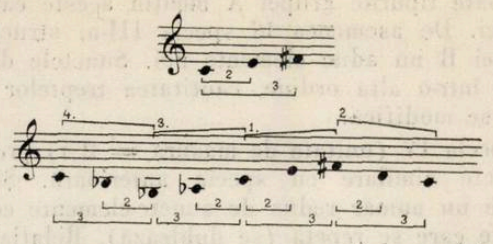
Tipul c, al cărui mod inițial îl indicăm aci, depășește cu mult spațiul octavei. (ordinea de distribuție: 2, 3, 5, 8). Modul inițial va fi deci: do', re', fa', si bemol', sol bemol''). Spațiile mari proprii tipurilor următoare, îngreunează considerabil aplicabilitatea unor astfel de structuri.

SPECIA II

Unitate de măsură: 1 ton

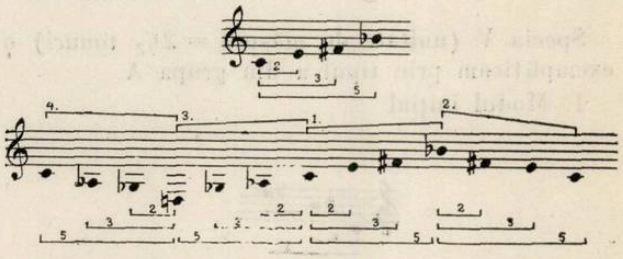
GRUPA A

Distribuții cu raportări la sunetul fundamental
Tipul a, ordinea de distribuție: 2, 3.
1. Modul inițial



Și aci corespondența este evidentă. Adunînd totalitatea elementelor într-o scară, obținem scara hexatonică, adică sol bemol (fa diez), la bemol, si bemol, do', re', mi', fa diez; astfel, modul proporționat se prezintă drept o sumă de elemente parțiale care, puse într-o interraportare specifică celor patru procedee, concordă în totalitatea lor cu valorile cuprinse în scara hexatonică.

Tipul b, ordinea de distribuție: 2, 3, 5
1. Modul inițial

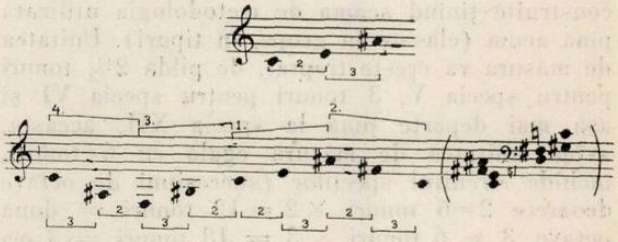


În total întîlnim și aci șase sunete-trepte. (scară neoctaviantă) și anume (în ordine ascendentă): re, sol bemol, la bemol. do', mi', (fa diez) și bemol'.

În tipurile următoare (c, d, e, f), anumite sunete se repetă chiar în cadrul modului inițial. desfășurat pe un ambitus prea mare

Tipurile grupei B (distribuții de la treaptă la treaptă) conțin elemente asemănătoare acordurilor alterate. De exemplu:

Tipul a, ordine de distribuție: 2, 3.
1. Modul inițial

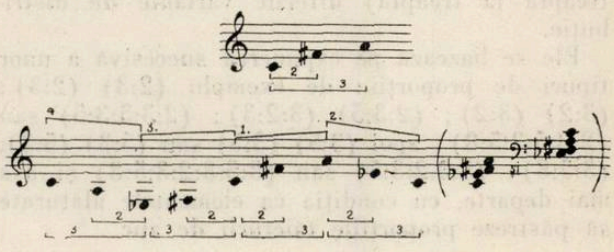


SPECIA III

Unitate de măsură: $1\frac{1}{2}$ ton.

GRUPA A

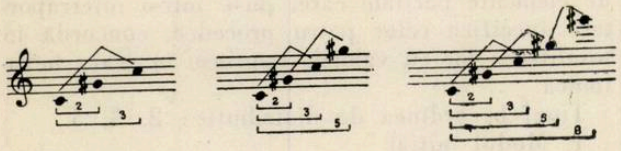
Tipul a, ordinea de distribuție: 2, 3
1. Modul inițial



Toate tipurile grupei A menţin aceste caracteristici. De asemenea în specia III-a, structurile grupei B nu aduc elemente noi. Sunetele de aci apar într-o altă ordine, cantitatea treptelor dublate se modifică.

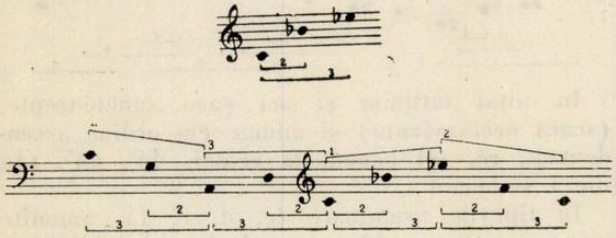
Specia IV (unitate de măsură = 2 t) prezintă aspecte similare cu specia anterioară. Şi aci apare un număr redus de sunete-elemente constitutive care se repetă (se dublează). Relaţia grupelor A şi B este analogă celei expuse în cuprinsul speciei III.

Exemplificăm cu cîteva moduri iniţiale aparţinînd grupei A.



Specia V (unitate de măsură = $2\frac{1}{2}$ tonuri) o exemplificăm prin tipul a din grupa A.

1. Modul iniţial



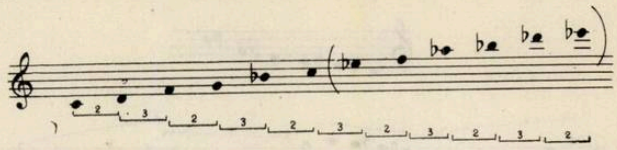
În genere, speciile mari se îndepărtează considerabil de criteriul aplicabilităţii practice : odată, deoarece ele incumbă spaţii foarte mari ; apoi, neaducînd elemente modale noi, ele reafirmă doar unele relaţii intervalice binecunoscute. Tipurile modale proprii speciilor V—XII pot fi lesne construite ţinînd seama de metodologia utilizată pînă acum (clasare în grupe, în tipuri). Unitatea de măsură va creşte treptat, de pildă $2\frac{1}{2}$ tonuri pentru specia V, 3 tonuri pentru specia VI şi aşa mai departe pînă la specia XII, aceasta, avînd unitatea de măsură egală cu 6 tonuri, închide circuitul speciilor (succesiuni de octave deoarece 2=6 tonuri × 2 = 12 tonuri = două octave, 3 = 6 tonuri × 3 = 18 tonuri = 3 octave etc.).

★

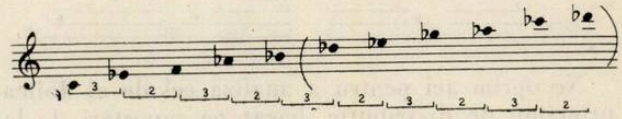
Faţă de ordinea şi tipurile cuprinse în specii putem găsi, pentru grupa B (raportări de la treaptă la treaptă) diferite variante de distribuţie.

Ele se bazează pe expunerea succesivă a unor tipuri de proporţii : de exemplu (2:3) (2:3) ; (3:2) (3:2) ; (2:3:5) (3:2:3) ; (2:3:5:3:5) sau (2:3:5:3:5:8) ; apoi (3:5) (3:5) sau (5:3) (5:3); (3:5:8) ; (5:3,2:3:5) sau (8:5:3:2:3:5:8) şi aşa mai departe, cu condiţia ca elementele alăturate să păstreze proporţiile tăieturii de aur.

Aplicînd datele de mai sus la specia I, grupa B. modurile iniţiale vor avea următorul profil :

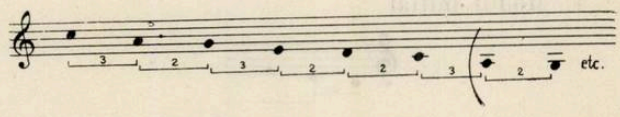


sau invers



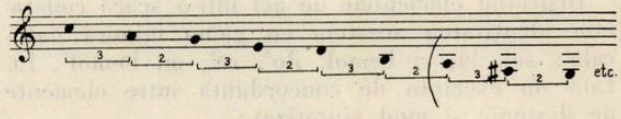
Rezultatele obţinute ne conduc din nou spre scările pentatonice. Să comparăm

Scara pentatonică (Do)



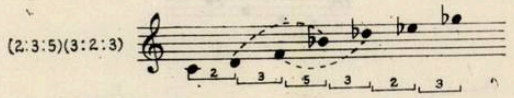
adică distribuţia asimetrică (inconsecvenţă) de tipul 3:2:3:2:2 (:3:2 etc.).

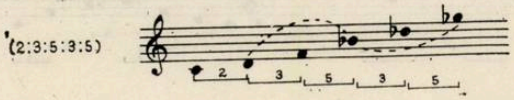
Distribuţia consecventă ar fi :



Continuînd în urma acestor comparaţii obţinem un număr de scări, neoctaviante şi intens croma-

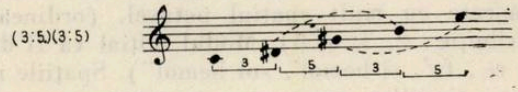
De pildă :



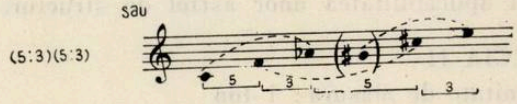


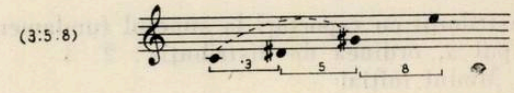
(atenţie la prezenţa elementelor de arpegiu)

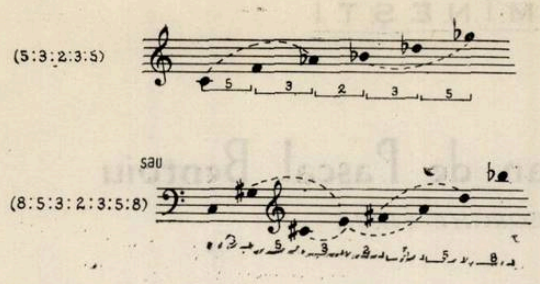
apoi



sau







Concluzii

Proporțiile în muzică sînt elemente constitutive, structural ancorate în orînduirea materialului sonor. În acest sens am căutat, prin comparații, anumite corespondențe dintre modurile pentatonice și diatonice, tradiționale, și altele, sintetizate. Transformînd proporțiile tăeturii de aur în structuri muzicale am expus un circuit de moduri. Ele se pot situa în tipologia generală a modurilor drept o ramură.

Plecînd de la intervalul de semiton, circuitul modurilor bazate pe proporțiile tăeturii de aur se închide prin șirul octavelor consecutive. Astfel sînt cuprinse etaloanele fundamentale ale muzicii: octava drept dublarea sunetului — calitate nouă a sa — și totodată, semitonul, mărimea cea mai mică în conceptul nostru de utilizare și percepere a materialului sonor.

În cadrul descrierii am subliniat analogia unor scări pentatonice și diatonice cu structuri bazate pe proporțiile tăeturii de aur. Acest fapt legitimează extinderea, prin selecție, a procedeului ce determină la rîndul lui conturarea unor structuri particulare. Analizînd din unghiuri diferite scările muzicale și urmărind rezultatele izvorîte din practica muzicală de-a lungul veacurilor pînă la conceptele contemporane nouă, putem trage concluzii asupra organicității materialului nostru sonor. Această organicitate ni se impune datorită faptului că oricare ar fi punctul de plecare, — făurirea organică a structurilor modale, controlul experimental al proporțiilor din cadrul scărilor, valorificarea, prin sinteză, a proporțiilor conforme tăeturii de aur — găsim o seamă de concordanțe. Rezultatele afirmă o intervalică unică. Unicitatea acestei intervalici asigură coeziunea întregului material sonor, interraportarea armonioasă a sunetelor distribuite în cîmpul sonor uzual.

Comparînd acum unele moduri expuse în cadrul studiului de față cu tipologia modală uzuală concludem:

1. Modurile de aci apar drept structuri derivate, bazate pe anumite prezențe din cadrul limbajului modal uzual. Corespondența este vădită, deși baza diferă: constituirea în timp a tipologiei pentatonice și diatonice față de constituirea prin sinteză în cazul de față. Există așadar un raport organic, de interdependență, a factorilor.

2. În concordanță cu cele afirmate pînă acum, modurile expuse aci nu constituie un sistem, închis și de sine stătător, ci reprezintă doar o ramificație în arborele unic al tipologiei modale văzute în ansamblul ei. Totodată ele au multe asemănări cu scările parțiale: tricordice (tipul a), tetracordice (tipul b), pentacordice (tipul c). Tipurile cu mai multe elemente (d, e, f) se apropie ca profil unor moduri complimentare, moduri cu trepte variabile, moduri neoctaviante, utilizate curent în practica muzicală.

3. Modurile din prezentul studiu nu reprezintă șiruri în genul conceptului dodecafonic serial, ci moduri bazate pe recunoașterea unui centru sonor (tonal) față de care se raportează toate sunetele — trepte distribuite în interiorul scării, moduri bazate pe interraportarea elementelor intervalice constitutive ce reflectă proporții bine definite, avînd ca bază o legitate în organizarea materialului sonor.

Desigur, interesul pentru toate speciile nu va fi egal. Speciile mici, ale căror moduri se desfășoară în spații (ambitus) mai restrînse, vor fi mai utile. Spațiile mari îngrădesc aplicabilitatea, în ciuda divizibilității acestora. Le-am expus însă (în principiu) pentru a descrie în întregime sfera modurilor posibile.

Studiul de față își menține un caracter expozitiv, urmînd ca cercetarea critică și practică să determine măsura în care structurile expuse se pot integra în cadrul discursului muzical.

Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu

de LILIANA FIRCA și GHEORGHE FIRCA

Noutatea de conținut a concertului instrumental s-a afirmat de-a lungul întregii evoluții a genului — pe un tărîm specific: acela al raportului dintre solist și orchestră. În perspectiva istorică, amintitul raport apare mereu în lumini diferite, tălmăcind concepția estetică, viziunea asupra vieții și creației, proprie unuia sau altuia dintre curente sau compozitori.

Varietatea de aspecte sub care ni se înfățișează concertul de la preclasici și pînă astăzi este o confirmare a celor arătate. Opoziția grup solistic — ansamblu, iar mai tîrziu detașarea solistului unic, reflectă, în concertele preclasicilor, principiul contrastelor nete, „pian e forte", bazate pe diferența de volum sonor, și care dădeau expresiei acea bine cunoscută sobrietate și limpezime.

Corespunzător noilor necesități de conținut ale muzicii, ascuțirii conflictelor dramatice și diferențierii expresiei lirice, asistăm în concertul clasic și romantic la individualizarea pe diverse planuri expresive a instrumentului solist (concomitent și cu o accentuare a virtuozității, cerută de expansiunea sentimentului). Reintegrarea solistului în orchestră, ca instrument obligat, la romanticii tîrzii și apoi, ca o consecință, îmbinarea între simfonie și concert în cadrul „concertului pentru orchestră" contemporan sînt impuse de un conținut complex, care reclamă o colaborare a forțelor, o reunire a tuturor resurselor: caracter al temelor, colorit, bravură instrumentală, volum sonor, — în vederea unui țel expresiv unic.

În creația compozitorului Pascal Bentoiu, pentru care genul concertant reprezintă o preocupare consecventă, cele două concerte pentru pian dezvăluie două moduri distincte în conceperea rolurilor concertante, fapt ce se leagă, desigur, de înnoirea esențială a întregului context expresiv și de limbaj de la o lucrare la alta.

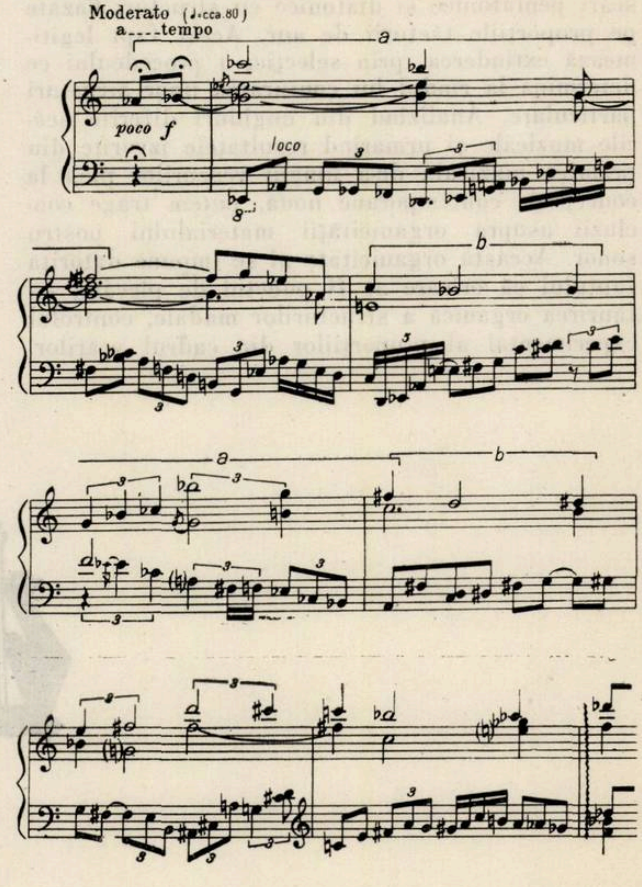
Principiul tradițional al dialogării este gîndit în primul Concert ca o distribuire distinctă de roluri (pe de o parte acompaniament sau ornamentație, pe de alta discurs tematic) între solist și ansamblu. Se realiza astfel în mod adecuat deziderатul unei muzici de directă transmisibilitate, cu suprafețe expresive și de virtuozitate precis delimitate, vizînd mai înainte de toate la o cît mai explicită redare a unor frumuseți cu accentuate contingențe folclorice.

Corespunzător unei mai largi accepții a tratării genului, cel de al doilea Concert pentru pian (compus în 1960) renunță la simetriile de tip clasic și la opozițiile tranșante, în favoarea unității și a contrastelor pe mari întinderi, exprimînd un sentiment complex și mai nuanțat. Este ceea ce explică și utilizarea, eficientă și ingenioasă, a principiului ciclic: în succesiunea celor patru părți ale Concertului autorul observă reeditarea contrastului existent în germene între cele două teme principale ale primei părți prin dezvoltarea, în fiecare dintre mișcări, a nucleelor uneia sau alteia din temele respective.

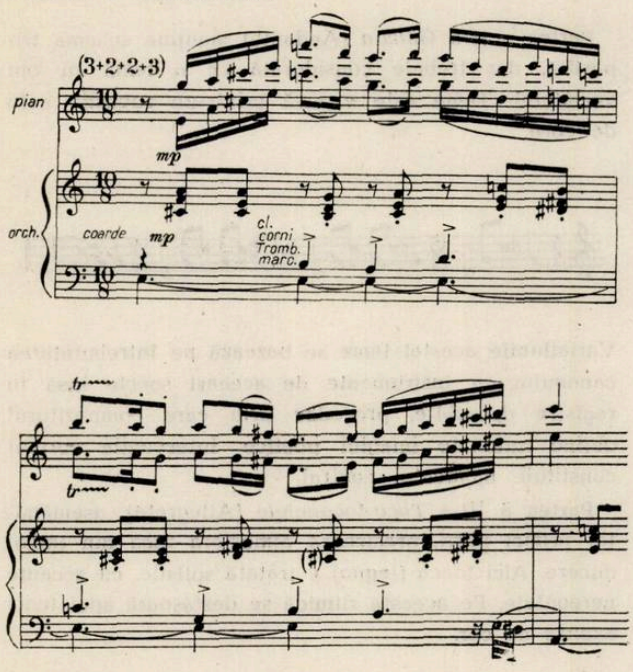
În comparație cu Concertul anterior, nu mai găsim aici aceeași strictă diferențiere a substanței tematice de cea ornamentală-figurativă, ci dimpotrivă o fuziune a acestora, figurația căpătînd un rol expresiv activ, continuînd și întregind sensurile temelor.

Arhitectonica ciclului prezintă particularități specifice: întrepătrunderea cu ciclul simfonic (în ceea ce privește numărul și modul de ordonare a părților, ce se succed fără întrerupere); disocierea — parțial realizată — a schemei arhitectonice din prima parte pe parcursul ciclului (cadența solistului e constituită ca parte a treia).

Partea întîia a Concertului (Moderato) este dominată de spiritul de libertate ritmică și de cromatismul bogat, proprii temei principale pe care planul o aduce fără nici un preambul, ca o generoasă și expresivă confesiune:

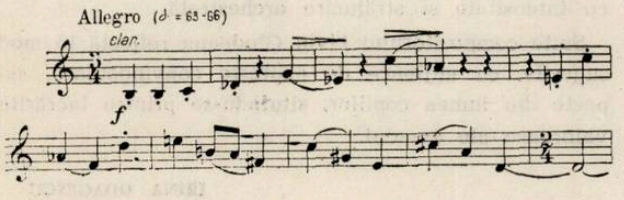


Temporar, tema secundă cu pulsația sacadată a melodiei suflătorilor (clarinet în registrul grav, corn, trombon), însoțită de comentariul sarcastic și capricios al pianului, realizează o bruscă înviorare a atmosferei:



Dezvoltarea se bazează în special pe motivele a, a' și b ale temei principale și pe figura de triolet din acompaniamentul acesteia, motive care circulă nestînjenit între orchestră și solist, precum și pe elementul ritmic al temei secunde. Un rol deosebit de important în cadrul episoadelor dezvoltătoare îl dețin pasajele de figurație ale pianului, deduse aproape exclusiv din materialul intonațional al temelor, ceea ce asigură o remarcabilă unitate lucrării (procedeul fiind perpetuat și în celelalte părți ale Concertului). Nu trebuie trecută cu vederea, desigur, nici însemnătatea coloristică a figurației, datorită cromatizării intense atît pe plan vertical cît și orizontal, a formulelor.

Ultimele măsuri ale părții I-a anticipează tema Allegro-ului următor, o mișcare cu caracter de scherzo, pe care autorul o încadrează însă într-o riguroasă construcție de fugă. Derivată, în special ca ritm, — din ideea secundară a părții anterioare (ex. nr. 2) — tema fugii va contribui la creionarea mai intensă, în aceste pagini, a specificului sarcastic, oarecum trufaș, al modelului ei inițial:



Sobrietatea contrapunctului este pusă în contrast cu o dezinvoltă tehnică de variație (aplicată în special capului tematic), tehnică ce convine prin excelență instrumentului solist, în scriitura căruia o întîlnim.

Aceeași preocupare pentru colorit se traduce de astă dată pe tărîmul orchestrației. Așa de pildă, după stretto-ul clădit pe intrări la intervale de secundă mică ale vocilor, urmează o ultimă și frapantă expunere a temei de către grupul percuției (unde înălțimile relative ale diferitelor instrumente marchează conturul temei).

În partea a III-a (Lento-Rubato), pianul desfășoară o improvizație cadențială, care — departe de a fi o etalare a calităților de bravură — constituie dimpotrivă un prilej de adîncire a filonului liric al Concertului. Motivele cele mai caracteristice ale temei inițiale din prima parte (ex. nr. 1), acest adevărat „motto" liric al lucrării, capătă aici o calitate nouă, un plus de interiorizare. În fluidul continuu al acestui discurs se integrează și celulele celorlalte teme, confundate adeseori cu desenele figurative, urmînd aceluiași procedeu relevat mai înainte.

Ca pentru a da o și mai mare pondere ideii lirice, solo-urile reunite ale viorii și violoncelului intonează spre sfîrșit tema principală a primei părți, într-o înfățișare aproape neschimbată.

Cu partea a IV-a (Allegro assai) pătrundem din nou într-o lume a veseliei incisive, concretizată în tema-refren a acestui Rondo, temă în a cărei structură se aliază elementele „dinamice" ale părților anterioare (vezi exemplele 2 și 3). Diversitatea de imagini ce rezultă din revenirile mereu variate ale refrenului, precum și utilizarea unei pianistici cu caracter de toccată (mai ales primul cuplet), sînt însușiri care fac ca finalul să cîștige în interes pe linia vigoarei și a nervului, în comparație cu „corespondentul" său expresiv precedent, Scherzo-ul.

În căutarea unor căi care să exprime cît mai complet și multilateral trăsăturile sensibilității proprii, trăsături grefate manifest pe o problematică contemporană, Pascal Bentoiu a găsit convingătoare și eficiente modalități de realizare artistică.

Limbajul lucrării, suplu, armonios, denotă — în strînsă legătură cu gîndirea creatoare a autorului — o elaborare personală în care se întrevăd însă particularități structurale ale melodiei, modurilor și ritmicii cîntecului popular. Și din acest punct de vedere se relevă deosebirea față de primul Concert în care, așa cum arătăm, apropierea de modelul folcloric este mai evidentă.

Prin maturitatea gîndirii creatoare și o evidentă limpezire a virtualităților stilistice, Concertul al II-lea pentru pian și orchestră se situează printre cele mai bune pagini ale compozitorului, îndreptățind totodată speranța locului trainic pe care urmează să-l ocupe în creația românească a genului.

Suita pentru cor de copii, orchestră de suflători și percuție de Liviu Glodeanu

Tînărul compozitor Liviu Glodeanu și-a îndreptat preocupările cu predilecție spre genul vocal-simfonic, abordînd o tematică variată. Lucrări ca *Inscripție pe un leagăn, Tinerii soldați care au murit, Cantata 1933* exprimă un protest împotriva celor care uneltesc să dezlănțuie un nou război, și totodată un imn adus vieții noastre noi, în care domnește pacea, lumina, adevărul.

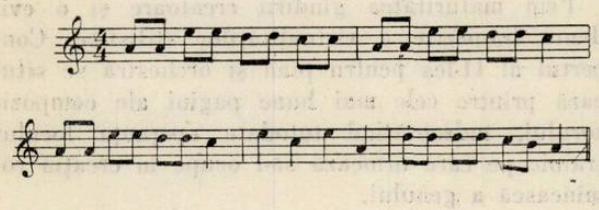
În *Suita pentru cor de copii, orchestră de suflători și percuție* (scrisă în 1961), urmărind să evoce lumea copiilor, compozitorul a folosit un material folcloric. Faptul că a recurs la teme populare autentice (citate) este departe de a micșora valoarea lucrării. Autorul a izbutit să zugrăvească bogatul univers poetic al copiilor, pornind de la procedeul (doar aparent simplist) de a înlocui „programul" cu abordarea directă a unor cîntece și jocuri, onomatopee etc. „Autenticitatea" acestui material a pus compozitorului nu probleme de „prelucrare" (în înțeles restrîns) ci de interpretare creatoare, care presupune complexitatea în realizarea imaginii artistice.

În construcția Suitei, Liviu Glodeanu a aplicat liber principiul consacrat al genului: alternarea părților repezi cu cele lente. În ce privește forma propriu zisă, compozitorul a folosit principiul variației, îmbinîndu-l cu formele liedului în cadrul fiecărei părți. Concepția ciclică apare în ultima parte în care, alături de o temă proprie, sînt readuse temele din toate părțile precedente, ceea ce a îngăduit compozitorului să realizeze unitatea de conținut a piesei, continuitatea atmosferei.

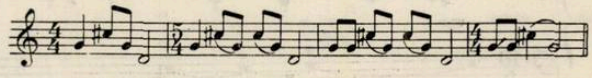
Un rol deosebit de important îl are tratarea orchestrală, prin diversitatea de valori timbrale. Formația este următoarea: cor de copii la două voci, suflători de lemn și corn, percuție (instrumentele specifice plus pian) și harpă. Grupele orchestrale, instrumentele soliste sau tutti contribuie din plin la plasticitatea lucrării, adîncesc expresia muzicală. Este, totuși, de obiectat compozitorului că a acordat, în unele momente, un rol excesiv orchestrei, oarecum gratuit, îndepărtîndu-se de esența imaginii.

Corul de copii, utilizat cu economie, capătă un rol principal prin aceea că expune temele și apare în „momentele-cheie" ale fiecărei părți.

Partea I-a *Stai ploaie călătoare* (Allegro moderato) e scrisă în formă de lied (ABA), iar elementele componente sînt variații. Ea crează o atmosferă sugestivă de zi ploioasă, realizată prin efecte de percuție, voit monotone; astfel introducerea pregătește ritmic apariția temei la corul de copii:

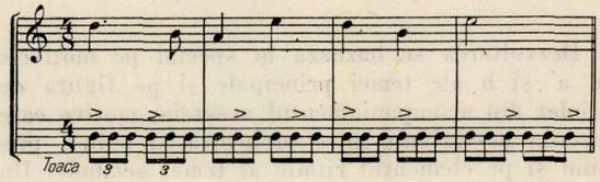


Partea a II-a *Gălăua* (Andante) menține schema tripartită, dar trebuie considerată ca o temă cu opt variațiuni. Tema este expusă printr-un sugestiv solo de corn.



Variațiunile acestei teme se bazează pe întrebuințarea canonului cu instrumente de aceeași specie însă în registre deosebite, procedeu prin care compozitorul obține nuanțate imagini poetice. Intervenția corului constituie momentul central.

Partea a III-a *Toco-toconelele* (Allegreto), asemănător primei părți, precizează atmosfera încă din introducere. Aici toaca (legno) e tratată solistic, cu accente neregulate. Pe această ritmică se desfășoară apoi tema expusă de cor.



Paralel, la orchestră apare o temă derivată (pornind de la un element armonic) care potențează momentul culminant al părții. Apoi elementele temei de la orchestră dispar treptat pregătind repriza. După o nouă culminație, concluzia îmbină elementul melodic (tema expusă la suflători și cor) cu cel ritmic (la percuție). Această ultimă parte se distinge prin caracterul dezvoltător, prin amploarea variațiilor.

Partea a IV-a *Numărătoarea* (Allegro assai) în care compozitorul suprapune temele autentic populare din celelalte părți, cu o temă proprie, constituie concluzia ciclică, imaginea muzicală de sinteză a Suitei. Ca formă, această parte se apropie de Rondo (A B A C A). Prima secțiune preia tema întroducerii, corul e folosit amplu, alături de percuție. Următoarea secțiune aduce elemente din partea a II-a (tema recurentă la suflători) și din partea a III-a (tema răsturnată la piccolă). Momentul culminant (încheierea lucrării) este realizat cu intensitate și strălucire orchestrală.

Suita compozitorului Liviu Glodeanu reflectă în mod sugestiv, cu mijloace de expresie convingătoare, aspecte din lumea copiilor, situîndu-se printre lucrările valoroase ale genului.

IRINA ODĂGESCU

Pe marginea emisiunilor muzicale ale Televiziunii

Nu am la îndemînă o statistică exactă a numărului de aparate de televiziune distribuite în ultimul timp populației, dar o plimbare prin cartierele Capitalei sau orașelor de provincie, poate dărui oricărora dintre noi certitudinea că antenele sub forma de T au devenit un element obișnuit al peisajului nostru urban sau rural.

Mii de oameni ai muncii așteaptă cu nerăbdare, aproape seară de seară, emisiunile postului de televiziune care și-a cîștigat în anumite domenii de activitate, un binemeritat prestigiu printr-o serie de acțiuni cu un profund caracter educativ prezentate într-un mod atractiv, pe măsura largului diapazon de posibilități pe care le oferă micul ecran. Mai mult însă decît în oricare dintre domeniile sale de activitate, televiziunea are menirea de a se alătura și prin programele sale, vastei activități inițiate în anii puterii populare pentru educația muzicală a oamenilor muncii, pentru răspîndirea în mase a marilor valori artistice, pentru integrarea muzicii în universul spiritual al personalității umane, contribuind la formarea armonioasă a omului nou.

În ce măsură redactorii muzicali ai televiziunii au reușit să fructifice în opera de educație muzicală a maselor, mijloacele cu totul deosebite pe care le au la îndemînă, în ce măsură s-au alăturat emisiunile muzicale ale micului ecran suitei de manifestări organizate de posturile noastre de radio, de instituțiile artistice din țară pentru popularizarea muzicii în mase, pentru atragerea cît mai multor tineri spre sălile de concert, pentru sprijinirea lor în procesul de familiarizare cu limbajul muzical, cu studiul elementelor fundamentale ale artei sunetelor?

O simplă răsfoire a programelor difuzate în ultimele trei luni de postul nostru de televiziune, demonstrează însă fără putință de tăgadă lipsa de preocupare pentru prezentarea unor emisiuni realmente instructive în elaborarea unor forme specifice micului ecran pentru educația muzicală. Întocmindu-și programele muzicale, după criterii subiective, pornind se pare de la prejudecata că în fața aparatelor cu ecran oamenii caută numai să se distreze, redactorii televiziunii nu reușesc să se rupă de ceea ce un substanțial articol de analiză a activității televiziunii publicat nu de mult în „Luceafărul" numea „atracția genului ușor".

Luni în șir programele televiziunii sînt într-adevăr literalmente dominate din punct de vedere muzical de emisiuni de „muzică distractivă". În unele săptămîni — de pildă în perioada 5—10 august a. c. sau mai recent perioada 7—13 octombrie posturile de televiziune cuprindeau în 6 zile chiar... 4 emisiuni de muzică distractivă transmisă sub diverse denumiri: „Emisiune muzical-distractivă", „Muzică ușoară la diferite instrumente", „La drum cu cîntecele și gluma" etc.

În același timp pot fi numărate pe degete în aceste trei luni, emisiunile de muzică simfonică, de muzică de cameră, menite realmente să permită răspîndirea creației muzicale.

Muzica ușoară își are farmecul ei dar de aici și pînă la un asemenea dezechilibru, pînă a i se acorda un regim atît de preferențial, este un pas uriaș care în nici un caz nu poate servi operei de educație muzicală, de sădire a dragostei față de valorile estetice cele mai variate.

Dar acest dezechilibru nu este numai de ordin cantitativ. Nu numai prin numărul lor, ci și prin tematică, prin natura muzicii difuzate, prin formele, mijloacele de prezentare, ele sînt departe de a satisface cerințele acelora care se opresc seara în fața televizoarelor dornici să-și îmbogățească mintea și sufletul cu gînduri noi. În prezentarea acestei categorii de muzică, organizatorii emisiunilor recurg de cele mai multe ori la soluția cea mai simplă: programarea unor emisiuni vocal sau instrumental-coregrafice.

Din păcate aceste producții, deși se bucură de participarea unora dintre cei mai de seamă artiști ai noștri, sînt departe de a-și îndeplini rostul lor educativ. Lipsa unui ax comun, unei tematici comune și în special lipsa unor competente prezentări muzicologice, capabile de a-i face pe auditori să înțeleagă piesele interpretate, scade din valoarea educativă a acestor programe.

Practica a dovedit de altfel de multe ori redactorilor televiziunii — unele scrisori citate la Poșta televiziunii certifică acest fapt — că numai emisiunile legate de un fir călăuzitor în care există o grijă permanentă pentru caracterul lor instructiv sînt așteptate și apreciate de masele de telespectatori. Cît de interesante au fost din acest punct de vedere alături de unele transmisiuni din sala de concert, acele cîteva emisiuni dedicate unora dintre marii reprezentanți ai creației și artei interpretative muzicale naționale și universale, acel instructiv concert-lecție dintr-un program dedicat copiilor despre instrumentele orchestrei simfonice, recentul program dedicat baletului rus și sovietic.

În sfîrșit trebuie subliniat în mod deosebit faptul că emisiunile muzicale ale televiziunii nu-și vor îndeplini cu adevărat rolul lor pînă ce nu vor fi depășit stadiul unei programări „în completare", pînă ce nu vor fi organizate după un plan unic, bine stabilit de educație muzicală, permițînd diferitelor categorii de telespectatori să-și formeze în mod sistematic cultura muzicală, folosind în acest scop posibilitățile specifice cu totul remarcabile sub raport pedagogic, pe care le oferă ecranul.

Un larg ciclu de concerte-lecții pe diverse teme pentru tinerii telespectatori menit să-i familiarizeze cu elementele de bază ale limbajului muzical, o mică istorie în imagini a principalelor școli muzicale, un ciclu de emisiuni dedicate evoluției muzicii de cameră de-a lungul veacurilor, o suită de programe despre marii interpreți, o serie de convorbiri vii, atractive cu fruntași ai vieții noastre muzicale pe cele mai di-

verse teme, organizarea unor emisiuni speciale dedicate compozitorilor și interpreților noștri, instituțiilor muzicale, o largă popularizare a cărții despre muzică nu numai că ar asigura echilibrul necesar dintre genul ușor și muzica simfonică, dar ar ridica rolul acestei importante instituții în opera de educație estetică a oamenilor muncii din țara noastră.

IOSIF SAVA

PAGINI DE ISTORIA MUZICII

Melodii romînești într-o colecție muzicală din secolul al XVIII-lea

Numărul melodiilor romînești notate în decursul secolelor XVII—XVIII s-a îmbogățit cu unele descoperite de curînd. Jan Mišianik, cercetător la Academia cehoslovacă de științe a descoperit o colecție muzicală foarte prețioasă în biblioteca din Uhrovec (Ugróc) a familiei *Zay*. Aceasta se află în prezent în Biblioteca de documentare din castelul Oponice (Appony). Nefiind însă catalogată, ea nu are număr de bibliotecă. Colecția datează din prima parte a secolului al XVIII-lea [1]. Piesele colecției sînt notate pe un portativ de cinci linii, în cheia sol : se poate presupune că e vorba de o carte (colecție) de știme pentru vioară. Nu insistăm asupra descrierii colecției în mod amănuntit, aceasta revenind celor competenți să prelucreze și să publice materialul valoros al colecției — ceea ce cu siguranță se va face în viitorul apropiat, dată fiind importanta materialului.

Jan Mišianik a pus la dispozitia lui Carol Engel, cercetător la Filiala Cluj a Academiei R.P.R. microfilmul colecției, iar Engel la rîndul său cu aprobarea cordială a lui Mišianik ne-a arătat microfilmul. Astfel am avut posibilitatea de a parcurge materialul colectiei în luna decembrie a anului 1960, la Institutul de Lingvistică al Filialei din Cluj a Academiei R.P.R.

Colecția cuprinde un bogat material muzical maghiar, slovac, polonez și melodiile romînești de mai jos, specificînd totodată și caracterul melodiilor. Dăm publicității melodiile romînești cu consimțămîntul descoperitorului colectiei [2].

Melodiile romînești se află în partea a doua a colecției la pagina indicată după fiecare melodie. Publicarea se face cu exactitate după original. În cazul unor greșeli evidente, propunerile noastre le-am așezat deasupra portativului, bazîndu-ne pe formulele analoage ale melodiei respective (formule de ritm). Astfel am procedat și cu semnul repetiției. Bara de măsură sau legato-ul care lipsesc în anumite cazuri, le-am semnalat cu linii punctate, după obiceiul consacrat în publicațiile științifice. Schimbarea de măsură în prima melodie, precum și cheia și armura propusă de noi în cazul melodiei a treia, ca și paginile unde se află melodiile le-am pus în paranteză dreaptă.

Prima melodie se poate concepe ca o unitate cvasisuită, formată din fragmente de melodii cu caracter diferit în privința măsurii, ritmului și a motivelor. Este caracteristică schimbarea ritmului și a tonalității în rîndul întîi, — dacă nota nealterată din măsura a cincea o considerăm ca reală și nu o greșeală de ortografie muzicală. În muzica populară romînească de dans de azi, în cadrul unei melodii, găsim această alternare, această schimbare de ritm. Tot astfel întîlnim un exemplu asemănător și în privința schimbării tonalității.[3] Varianta primelor patru măsuri o puteam afla în muzica populară romînească de azi.[4]

Se poate considera greșeală evidentă măsura 3/4 de la începutul melodiei. Bară dublă întîlnim numai după al treilea fragment de melodie.

Găsim două feluri de semne de repetiție ; semnul folosit și azi, și semnul folosit în unele cazuri, în colecții în deosebi din secolul al XVIII-lea (de ex. măsura 9—10, 11).

Melodia a doua ca structură este identică cu cea cunoscută din Codicele Caioni, întitulată Cîntecul voivodesei Lupu. Se pot întîlni astfel de exemple — ca structură — și în muzica populară romînească de azi. [5] Prin structura sa simetrică — 4+4+4+4 — această melodie are caracterul de dans cel mai pronunțat dintre cele trei melodii.

Am găsit o *variantă întreagă* a acesteia în muzica populară romînească de azi și anume o melodie cu text, bogată în melisme. [6] Pentru o confruntare mai ușoară, melodia de azi am transpus-o pe finala *la* — avînd astfel aceeași finală ca cea din secolul al XVIII-lea.

Melodia a treia, după notație, este completă, încheiată. Ne poate da însă de gîndit intervalul ultim și în parte formula ritmică a ultimei măsuri. S-ar putea presupune că melodia în forma aceasta să fie incompletă. Această ipoteză ar fi subliniată de faptul că numărul măsurilor este 19, și acest fenomen este foarte rar în muzica populară romînească de dans. Pe baza semnului de repetiție din măsura a douăsprezecea am putea presupune eventual încă o măsură de încheiere, în forma cvasi secunda volta.[7]

Sexta mică și sexta mare, ca interval de încheiere am întîlnit-o în rîndul întîi și al treilea al unor cîntece populare, dar nu ca interval de încheierea cîntecului.[8].

Citirea acestei melodii se poate concepe în două feluri, rezultînd cîte o melodie în major sau minor, respectiv melodie în tonalitatea populară mixolidică, sau frigică. Pentru ambele presupuneri găsim exemple în muzica populară romînească de dans.[9].

Aceste trei melodii notate în cursul secolului XVIII, constituie documente noi, foarte prețioase pentru istoria muzicii romînești. Ele înseamnă totodată îmbogățirea tezaurului muzical cunoscut pînă astăzi din aceste părți ale Europei — dovedind popularitatea melodiilor romînești în vremea cînd au fost notate, reprezentînd noi posibilități de cercetări în ceea ce privește influența reciprocă a diferitelor culturi muzicale coexistente.

ANDREI BENKŐ

---

1) Comunicarea verbală a lui Jan Misianik către Carol Engel. Noi personal, în timpul parcurgerii *fugitive* a colecției, n-am constatat nicio dată.

2) Țin să mulțumesc și pe această cale lui Jan Misianik, și lui Carol Engel pentru concursul dat în vederea publicării acestor melodii.

3) Vezi : *100 melodii de jocuri din Ardeal*. București, 1953. Între altele numerele : 6, 9, 12.

4) N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almajului (Banat)*. București, 1958, nr. 329.

5) Seprődi János, *A Kájoni-kódex irodalom — szenetörténeti adalékai* : Irodalomtörténeti Közlemények XIX (1909) pg. 393—396. (Seprődi, Importanța Codicelui Caioni pentru istoria și literatura muzicii) ; — respectiv : Melos. Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul. II. Marțian Negrea : *Un compozitor romîn ardelean din secolul al XVII-lea Ioan Caioni 1629—1687*. Editura Scrisul Romînesc, Craiova, f.a. pag. 47.

Referitor la muzica populară de azi, între altele : 100 melodii și jocuri din Ardeal, București, 1953, nr. 37.

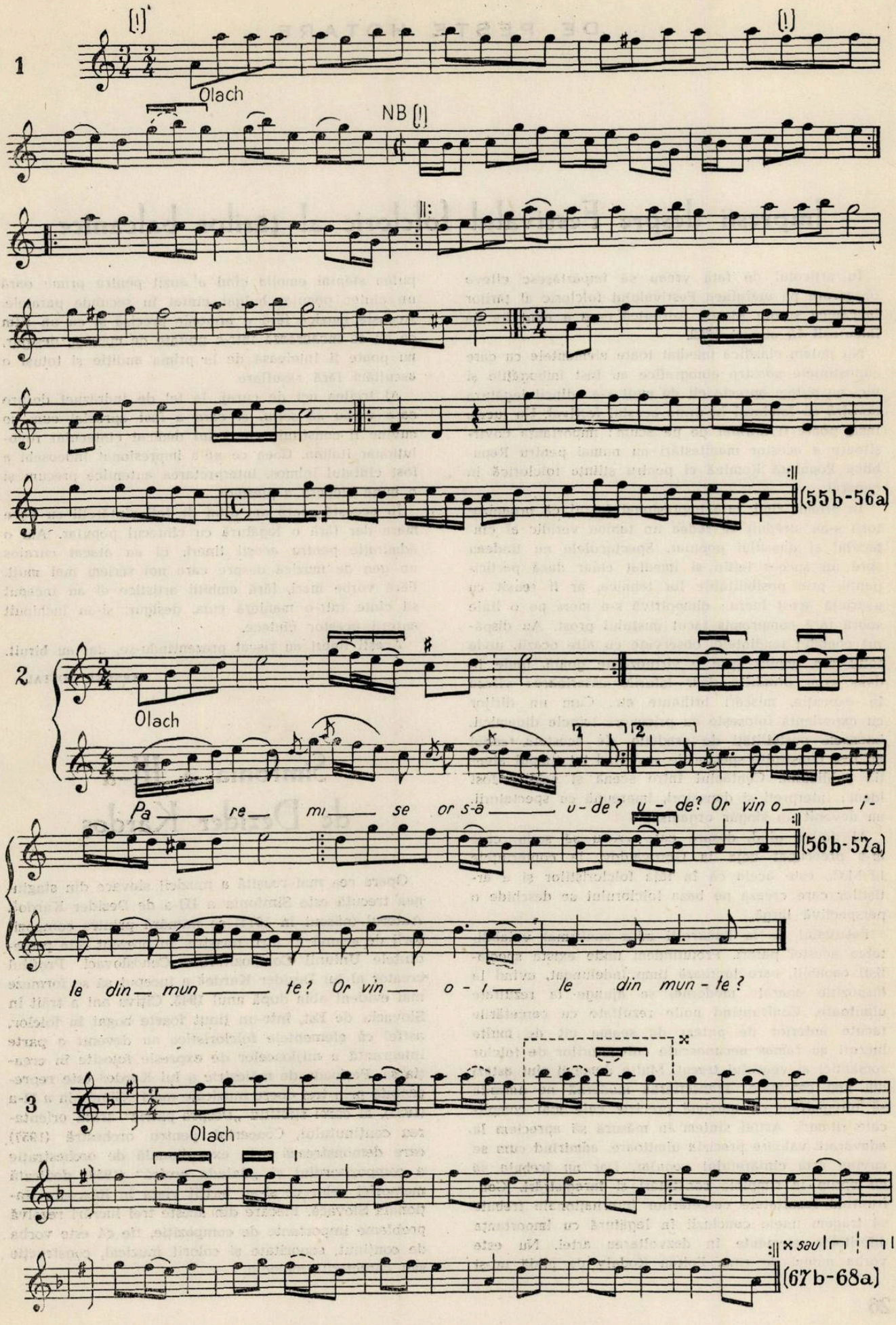
6) C. Zamfir — V. Dosios — E. Moldoveanu-Nestor, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*. București, 1958, nr. 94.

7) Din volumul : *100 melodii și jocuri din Ardeal*. București, 1953. Un singur caz există cu numărul măsurilor 19.

8) Bartók, *Cîntece populare din comitatul Bihor*. București, 1913. nr. 174 precum : *100 melodii și jocuri din Ardeal* (ca mai sus), nr. 79 ;

T. Brediceanu, *170 melodii populare romînești din Maramureș*. București, f.a. nr. 21, 69, 137.

9) Idem.


1
Olach
NB
(55b-56a)
2
Olach
Pa re mi se or s-a u-de? u-de? Or vin o i-
(56b-57a)
le din mun te? Or vin o-i le din mun-te?
3
Olach
(67b-68a)

Impresii despre Festivalul folcloric al țărilor balcanice

În articolul de față vreau să împărtășesc cîteva observații pe marginea Festivalului folcloric al țărilor balcanice și din Marea Adriatică care a avut loc la București în august 1962.

Nu putem clasifica imediat toate elementele cu care cunoștințele noastre etnografice au fost îmbogățite și nici nu putem aprecia cît de mult s-a adîncit legătura noastră cu folclorul în urma acestui festival. Un lucru, însă, poate fi afirmat de pe acum: importanța covîrșitoare a acestor manifestări nu numai pentru Republica Populară Romînă ci pentru știința folclorică în general.

În primul rînd, m-a impresionat faptul că organizatorii s-au străduit să redea un tablou veridic al cîntecului și dansului popular. Spectacolele nu tindeau spre un succes ieftin și imediat chiar dacă participanții, prin posibilitățile lor tehnice, ar fi reușit cu ușurință acest lucru; dimpotrivă s-a mers pe o linie sobră fără compromis făcut gustului prost. Au dispărut complet tendințele, observate cu alte ocazii, unde totul era împins spre o virtuozitate goală, unde în dans erau urmărite doar laturile exterioare: viteza în execuție, mișcări briliante etc. Cum un dirijor cu experiență folosește cu pricepere tainele dinamicii, imensele posibilități de gradație ale acesteia, astfel au fost construite spectacole suscitînd tot timpul atenția publicului. Contactul între scenă și sală a fost ideal; interpreți și dansatori, împreună cu spectatorii, au devenit un singur organism.

Al doilea gînd, despre care vreau să scriu, care m-a preocupat deja la Gottwaldov, la conferințele I.F.M.C., este acela că în fața folcloriștilor și a artiștilor care crează pe baza folclorului se deschide o perspectivă largă.

Festivalul de la București mi-a confirmat valabilitatea acestei păreri. Pretutindeni unde există specialiști capabili, care lucrează timp îndelungat, avînd la dispoziție aparate moderne, se ajunge la rezultate uimitoare. Confruntînd noile rezultate cu cercetările făcute anterior ne putem da seama cît de multe lucruri au rămas necunoscute culegătorilor de folclor romantici ai veacului trecut. Multe domenii sînt astăzi din nou cercetate. Transcrierea modernă ne permite să înregistrăm cu maximă precizie cele mai complicate ritmuri. Astfel sîntem în măsură să apreciem la adevărată valoare precizia uimitoare, admirînd cum se cuvine arta cîntărețului popular. Dar nu trebuie să ne oprim la simplele constatări și înregistrări. Confruntînd rezultatele cercetărilor internaționale trebuie să tragem unele concluzii în legătură cu importanța diferitelor elemente în dezvoltarea artei. Nu este vorba numai de ritm. Zoltan Kodaly de pildă nu-și putea stăpîni emoția cînd a auzit pentru prima oară un cîntec popular bulgar cîntat în secunde paralele. Această muzică fără o armonie precisă și cu un ritm ce nu se încadrează într-o unitate de măsură, desigur, nu poate fi înțeleasă de la prima audiție și totuși o ascultăm fără răsuflare.

Al treilea act de curaj, la fel de îndrăznet despre care vreau să scriu, și care a fost apreciat cum se cuvine îl constituie concertul dedicat cîntecului revoluționar italian. Ceea ce ne-a impresionat îndeosebi a fost cîntatul inimos, interpretarea autentică precum și o bună alegere a pieselor.

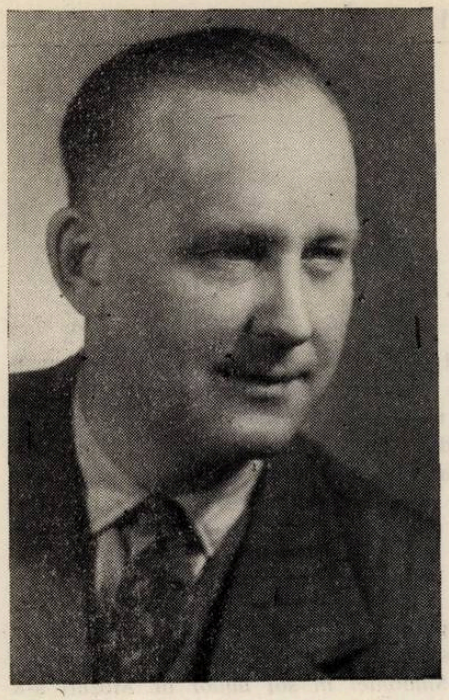
În această seară am uitat de toți cîntăreții cu voce mare dar fără o legătură cu cîntecul popular. Am o admirație pentru acești tineri. Ei au atacat curajos un gen de muzică despre care noi scriem mai mult. Fără vorbe mari, fără ambiții artistice ei au început să cînte într-o manieră cum, desigur, și-au închipuit autorii acestor cîntece.

Acești tineri au riscat prezentîndu-se, dar au biruit.

ARNOST KOSTAL

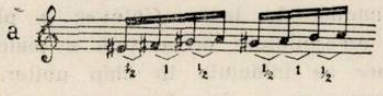
Simfonia a III-a de Dezider Kardoș

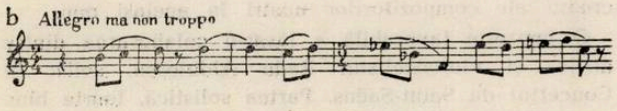
Opera cea mai reușită a muzicii slovace din stagiunea trecută este Simfonia a III-a de Dezider Kardoš. Autorul (născut în 1914) se numără printre compozitorii de seamă ai țării noastre. În prezent este președintele Uniunii Compozitorilor Cehoslovaci. Profilul creator al lui Dezider Kardoš a început să se formeze mai evident abia după anul 1945. Cîțiva ani a trăit în Slovacia de Est, într-un ținut foarte bogat în folclor, astfel că elementele folcloristice au devenit o parte integrantă a mijloacelor de expresie folosite în creația sa. Perioada de măiestrie a lui Kardoš este reprezentată prin trei opere muzicale mari: Simfonia a II-a (1955), al cărei subtitlu „Despre patrie" arată orientarea conținutului, Concertul pentru orchestră (1957) care demonstrează arta excepțională de orchestrație a compozitorului și „Balada eroică" (1959) dedicată memoriei celor ce și-au jertfit viața în Răscoala Națională Slovacă. Fiecare din aceste trei lucrări rezolvă probleme importante de compoziție, fie că este vorba de conținut, sonoritate și colorit muzical, construcție sau caracterul melodic.

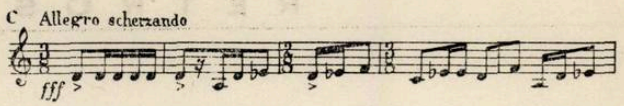


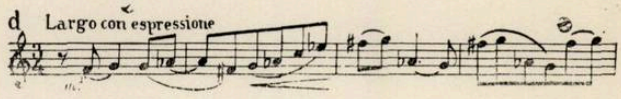
Caracteristic pentru toate aceste trei compoziţii este actualitatea conţinutului muzical. Tot astfel şi Simfonia a III (1961) reflectă probleme din viaţa de astăzi. Opera evită efectele exterioare, meritul ei constînd tocmai în faptul că autorul redă realitatea zilelor noastre, sentimentele vieţii de astăzi în toată multilateralitatea şi complexitatea lor. În această trăsătură rezidă una din cele mai pozitive laturi ale lucrării.

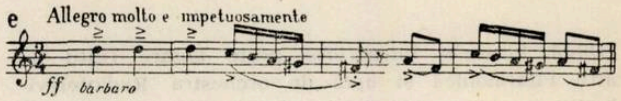
Unitatea tematică a simfoniei este dată şi prin faptul că majoritatea liniilor melodice se dezvoltă din-











tr-un singur nucleu caracterizat prin succesiunea semiton — ton — semiton.

Simfonia se compune din patru părţi, prima reliefînd o imagine lirică. Ea creşte dintr-o temă de dans. ce contrastează cu o ideie melodică secundară. Partea a doua — Scherzo — se caracterizează printr-o bogăţie ritmică ce oferă compozitorului nenumărate variaţiuni. Este o muzică plină de energie şi elan vital. Partea a treia — Largo espressivo — este o muzică meditativă, în care sînt dezvoltate alternativ cîteva resurse expresive — de la tragic pînă la lirica cea mai fierbinte. Finalul prezintă tema impulsivă principală, gradată în continuă creştere. Contrastul acestui element este realizat prin pasajele coardelor care expun tema secundară mai liniştită. Revenirea elementului muzical iniţial este întreruptă printr-o reminiscenţă meditativă lentă. Finalul simfoniei constituie totodată şi concluzia de conţinut a compoziţiei, încrederea optimistă în forţele creatoare ale vieţii.

Simfonia a III-a a fost interpretată în prima audiţie la Bratislava în octombrie 1961 de către Filarmonica Slovacă dirijată de Ladislav Slovák. La festivalul muzical internaţional Primăvara la Praga 1962 a fost prezentată cu succes de Filarmonica de Stat din Brno, sub aceeaşi baghetă. Eugen Suchoň, autorul valoroasei opere „Vîltoarea" a spus despre simfonia lui Kardoš că: „dovedeşte maturitatea artistică a autorului, pe care îl putem considera astăzi ca o personalitate bine definită".

JÁN PEŠEK

Concerte simfonice

După turneele întreprinse peste hotare (întîi de către Filarmonică şi apoi de orchestra Radioteleviziunii), în luna noiembrie cele două mari colective simfonice din Capitală s-au aflat din nou în... conjuncţie, oferind alternativ auditorilor programe substanţiale.

Concertele Filarmonicii din 3 şi 4 noiembrie, desfăşurate sub semnul prieteniei Romîno-Sovietice au programat o lucrare vocal-simfonică de proporţii, oratoriul *De strajă păcii* al lui Serghei Prokofiev.

Factura, apropiată de cîntec, a celor mai multe dintre tablourile oratoriului, a permis interpreţilor să evidenţieze lirismul compozitorului în cea mai directă exprimare a lui. Este stilul accesibil, optimist, bazat pe construcţii cu caracter viguros, dinamic, pe care Prokofiev îl găseşte cel mai adecvat redării sentimentelor nobile ale oamenilor sovietici. Caracterul spiritual, tipic temelor sale, este însă prezent chiar şi în melodiile senine, pline de candoare şi voioşie pe care corul de pionieri le-a redat cu siguranţă (solistă Anca David). Mezzo-soprana Martha Kessler mai ales în *Cîntecul de leagăn* a adus o contribuţie meritorie.

Întreaga lucrare are ca fir conducător textul recitat, care pregăteşte atmosfera tablourilor, sporindu-le intensitatea emoţională. Recitatorul, Nicolae Gafton (de ce oare nu se apelează la un actor?) a reuşit în finalul lucrării un crescendo remarcabil, dar lipsa de variaţie a timbrului — de altfel şi prea teatral — este supărătoare, mai ales cînd manifestaţia pionierească, de pildă, este anunţată cu aceeaşi voce tenebroasă care evocase ororile războiului.

În prima parte a concertului, *Suita III-a „Săteasca"*, de George Enescu, a fost realizată de dirijorul Mircea Cristescu la un nivel tehnic superior. Probabil că şi posibilităţile orchestrei i-au permis să reliefeze cu claritate acele voci interioare pline de expresivitate — rezultate dintr-o maximă divizare a orchestraţiei — ce însoţesc melodia principală. Am remarcat coloritul, inteligenta dozare a timbrelor (mai ales în părţile a doua şi a patra) şi precizia ritmică. În aceste condiţii chiar dificila parte a treia s-a aflat mai aproape de o interpretare fluidă, pătrunsă de suflu poetic, încît mesajul lucrării şi-a atins pe deplin ţinta.

Într-o vecinătate vădit contrastantă stilistic (situaţie pe care sîntem convinşi că talentatul violonist Ştefan Ruha ar fi evitat-o în cazul cînd ar fi avut pregătită o lucrare contemporană) *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy nu ne-a dezvăluit laturi noi ale posibilităţilor solistului. Am admirat întotdeauna uşurinţa, spontaneitatea şi sinceritatea interpretării acestuia — din care nu lipsesc totuşi unele ciudăţenii de frazare; ni se pare însă că ar fi mai util pentru maturizarea sa artistică, dat fiind că latura tehnică nu-i creiază prea multe probleme, să prefere o abordare mai concentrată, mai raţională a lucrărilor, uneia temperamentale.

★

O săptămînă mai tîrziu, am avut prilejul să urmărim, tot la pupitrul Filarmonicii, un tînăr dirijor din R. P. F. Jugoslavia — Vanco Ciavdarski. Chiar din prima parte a *Simfoniei în sol minor* de Mozart s-a putut remarca siguranţa cu care conduce orchestra, faptul că este un interpret viguros, un bun cunoscător al meşteşugului dirijoral. Cu toate acestea, interpretarea Simfoniei nu a entuziasmat, deşi în ansamblu se poate spune că a fost corectă. Sîntem tentaţi să credem că aici este vorba de acea dificultate de a se adapta stilului clasicilor — Bach, Haydn, Mozart — pe care o vădesc de regulă orchestrele noastre simfonice, din lipsa unei aprofundări şi a unei îndrumări perseverente în acest domeniu. Căci cum s-ar explica succesul răsunător, în cadrul aceluiaşi concert, al *Simfoniei I-a* de Beethoven, nu prea diferită ca problematică, dar în interpretarea căreia există o îndelungată tradiţie şi în primul rînd a maestrului George Georgescu?

Kolo simfonic de Iacov Gotovac a plăcut prin măiestrita înveşmîntare orchestrală a melodiilor folclorice care se înlănţuie în chip unitar. Ca procedee, lucrarea nu se deosebeşte prea mult de unele creaţii ale compozitorilor noştri în acelaşi gen.

O impresie favorabilă a lăsat-o colaborarea dintre dirijor şi violoncelistul Radu Aldulescu, solist în Concertul de Saint-Saëns. Partea solistică, foarte bine adecvată instrumentului, a fost redată cu strălucire şi în acelaşi timp cu generozitatea cerută de numeroasele teme cantabile.

★

Missa Solemnis de Beethoven sub bagheta lui George Georgescu a constituit unul dintre evenimentele stagiunii. După ciclul simfoniilor lui Beethoven, executarea acestei monumentale creaţii a titanului a întregit viziunea miilor de ascultători asupra simfonismului beethovenian, prin revărsarea aceluiaşi suflu dramatic care se degajă din ultima simfonie, izvorît din nepărmurita dragoste de oameni a compozitorului. Fără îndoială că într-o asemenea lucrare partida corală — în care Beethoven sintetizează cuceririle celei mai complexe facturi polifonice a îna-

intaşilor săi — joacă un rol de prim ordin. Astfel, succesul lucrării a fost asigurat în mare măsură de corul Filarmonicii, a cărui bună pregătire a dus la intrări prompte sub indicaţia baghetei şi, ceea ce este mai important, la o execuţie nuanţată, emoţionantă. Multiplele fugato-uri în care intrările tematice şi planurile sonore apăreau distinct, ajungînd la suprapuneri impresionante, au arătat că această formaţie poate aborda cele mai dificile creaţii ale genului. Aportul soliştilor (Emilia Petrescu soprană, Martha Kessler mezzo-soprană, Ion Piso tenor, Marius Rintzler bas şi Varujan Kozighian vioară), fără să fi atins nivelul celor mai bune realizări ale fiecăruia a fost totuşi valoros. O menţiune pentru solo-ul de vioară în Benedictus, redat cu acurateţe şi sensibilitate. N-a putut trece neobservată însă lipsa de omogenitate a cvartetului vocal atît pe plan timbral cît şi ca manieră de interpretare, ceea ce a diminuat din forţa de convingere a lucrării. Maestrul George Georgescu a realizat una dintre creaţiile sale dirijorale cele mai importante din ultima vreme. Elocvent în această privinţă a fost reliefarea „dramaturgiei" lucrării, prin suflul amplu care a înlănţuit episoade diferite ca factură şi conţinut emoţional, prin judicioasa pregătire şi gradare a culminaţiilor.

Pe cînd vom putea auzi şi un Oratoriu de Händel sau Bach ?

★

Ultimul concert al lunii la Filarmonică, dirijat de Mircea Basarab a oferit satisfacţia unui nou program atractiv.

În cele *Două capricii pentru orchestră* de Theodor Rogalski am regăsit inventivitatea compozitorului în obţinerea culorii instrumentale, vădită chiar şi în alegerea formaţiei. Orchestra s-a aflat apoi, pentru a doua oară în această lună, în faţa unei partituri de Mozart, de data aceasta în vederea acompaniamentului la *Concertul pentru vioară nr. 3* — solistă Dina Schneidermann (R. P. Bulgaria).

Trebuie spus că fără a străluci nici cu acest prilej, orchestra, datorită unei conduceri atente, a realizat un acompaniament calitativ superior celor obişnuite. Solista a constituit o plăcută surpriză, prin dezinvoltura cu care cîntă, dar mai ales printr-un accentuat simţ al stilului. Eleganţa frazării, supleţea sunetului, adaptat cerinţelor expresive, o absolvă de unele mici imperfecţiuni ale execuţiei.

Este o bună dovadă că OSTA poate contribui substanţial la înviorarea vieţii muzicale atunci cînd se preocupă de aducerea unor tineri înzestraţi de peste hotare. Aceştia, alături de soliştii noştri, pot stimula creşterea nivelului concertelor şi sînt desigur mai uşor disponibili decît numele consacrate. În orice caz sînt preferabile asemenea programări celor în care soliştii din străinătate se dovedesc a fi mult sub nivelul autohton.

Partea a doua a concertului a cuprins admirabila Simfonie a IX-a de Bruckner. Dimensiunile „colosale" ale simfoniilor lui Bruckner (ca şi ale lui Mahler de altfel), precum şi pretinsul lor eclectism, le-a îndepărtat în mod nejustificat din programele de concert pentru lungi perioade de timp. Şi totuşi, cîtă muzică răzbate din aceste poeme pasionate, deloc greoaie sau greu inteligibile !

Mircea Basarab a dezvăluit cu ardoare bogăţia de conţinut a unei simfonii care se caracterizează mai ales printr-o deosebită inspiraţie melodică. Dramatismul primei părţi, ce răzbate din motivele intonate cromatic la unison, s-a perpetuat şi în bătăile insistente ale Scherzo-ului, alternînd cu melodii jucăuşe, pentru ca în Adagio să facă loc unei tensiuni lirice de esenţă wagneriană. În pofida orchestraţiei ample, factura este de o claritate maximă, iar forma, perfect justificată de natura ideilor muzicale. Dirijorul împreună cu orchestra, a trecut cu mare succes examenul unei prime audiţii dificile, manifestînd o lăudabilă şi consecventă străduinţă de înnoire a repertoriului.

★

Orchestra Radioteleviziunii a prezentat la 8 noiembrie sub conducerea lui Carol Litvin un program caracterizat prin larga-i accesibilitate.

După *Poemul bucuriei* de Dumitru Bughici (în primă audiţie) am avut prilejul să auzim Simfonia I-a de Jan Sibelius. Melodioasă, avîntată, simfonia place publicului. Totuşi, chiar şi ascultătorului mai puţin avizat ea îi trezeşte analogii atît de evidente cu alte lucrări cunoscute încît cu greu îl poate sustrage ideii de influenţă prea direct manifestată.

În *Concertul pentru orgă* al compozitorului sovietic Medin (RSS Letonă) apare destul de pregnant tradiţia clasicismului rus şi chiar o oarecare influenţă a şcolii lui Franck. Sinceritatea expresiei, armonia bine realizată, mai ales în partea a doua, precum şi măiestria cu care este tratată partida orgii, justifică pe deplin includerea ei în repertoriu de către Helmuth Plattner. De menţionat şi executarea în supliment de către solist şi orchestră a unei Uverturi la o Cantată de Bach.

★

În săptămîna următoare, un nou program adecvat unui public larg de ascultători, dirijat de Mihail Brediceanu. O interpretare conştiincioasă a *Rapsodiei a II-a* de George Enescu căreia i-a urmat prima audiţie a suitei *Locotenentul Kije* de Prokofiev. Această lucrare, pe care compozitorul o situa alături de cîntecele sale de masă, pe planul accesibilităţii, cuprinde cîteva pagini deosebit de inspirate alături de altele care nu reflectă însă potenţele creatoare. De un succes deosebit s-a bucurat mai ales partea III-a *Troika* în interpretarea convingătoare a lui Dan Iordăchescu. *Simfonia Alpilor*, cu marele ei aparat orchestral, trezeşte interesul şi prin minuţiozitatea detaliilor programatice. Lucrare de virtuozitate orchestrală, ea prezintă o serie de culminaţii succesive, ce redau peripeţiile turistului în drum

spre pisc, folosind leit-motive sugestive. Execuţia a reuşit să pună în valoare toate aceste caracteristici dar nu ne-a putut face să uităm că există şi piese de mai mare profunzime care să merite aceeaşi trudă perseverentă pentru a fi executate în concertele orchestrei Radioteleviziunii.

Un eveniment de seamă l-a constituit Festivalul Debussy, prilejuit de centenarul naşterii compozitorului. Programul se poate spune că a cuprins lucrări dintre cele mai reprezentative pentru creaţia simfonică a compozitorului. Dacă ţinem seama şi de unele aspecte ale stilului specific al lui Debussy, ca de pildă individualizarea timbrelor, ceea ce a dus la o nouă viziune orchestrală, mai complexă, ne putem da seama de greutatea sarcinii care a stat în faţa dirijorului Iosif Conta şi a orchestrei. Ea a fost în bună parte rezolvată, fapt care denotă creşterea posibilităţilor de realizare ale orchestranţilor, capacitatea lor de a-şi însuşi într-un timp scurt programe mai dificile.

Dintre toate piesele, *Preludiul la după amiaza unui faun* a satisfăcut mai mult, prin concepţia închegată, prin varietatea şi fineţea nuanţelor realizate. *Nocturnele* au avut momente de strălucire dar şi unele mai puţin interesante (în *Sirene)* mai ales în intervenţiile pe alocuri inexpresive ale corului de femei. *Rapsodia pentru clarinet* nu s-a detaşat prin elemente noi de atmosferă deşi solistul — Constantin Cernăianu — a cîntat cu suficientă degajare, iar *Iberia* a trăit mai mult prin feericele efecte orchestrale.

Dirijorul Iosif Conta a folosit posibilităţile de care dispunea şi s-a străduit să imprime o interpretare cît mai sugestivă. Dar subtilitatea reliefării unor amănunte, estompajul şi jocurile de lumini şi umbre care sporesc atît de mult farmecul muzicii lui Debussy nu pot fi obţinute decît printr-un număr mult mai mare de repetiţii.

Pentru desăvîrşirea calităţilor acestui valoros colectiv simfonic se impune prezenţa mai frecventă la pupitru a unor dirijori cu mare experienţă, adevăraţi pedagogi, posibilitate de care Filarmonica a beneficiat întotdeauna mai mult. Este singura cale de a-l omogeniza şi de a-l familiariza cu toate particularităţile stilurilor muzicale. Permanenţa unuia sau mai multor tineri, cu adevărat foarte talentaţi, dar care sînt ei înşişi în curs de perfecţionare, nu poate asigura decît sporadic înalta calitate artistică pe care o dorim cu toţii. Acest lucru este cu atît mai necesar cu cît orchestra şi-a format deja un public propriu, foarte numeros şi exigent în acelaşi timp, care în scurtă vreme nu se va mai mulţumi cu audiţii „obişnuite".

★

Cu prilejul unicei sale manifestări în această lună, orchestra Cinematografiei, sub conducerea dirijorului ceh Otakar Trhlik, a prezentat un program în interpretarea căruia orchestra şi-a putut pune în valoare resursele sale specifice pe linia reliefării coloritului orchestral: Uvertura *Carnavalul* de Dvořak, suita *Vulpea cea isteaţă* de Janacek, *Dafnis şi Cloe* de Ravel. Îngrijita execuţie realizată de dirijor şi orchestră a atras un bine meritat succes.

Pianistul Frederic Portnoi (Israel) — un valoros instrumentist — şi-a evidenţiat mai ales calităţile tehnice, într-o lucrare mai puţin reprezentativă, cum este *Concertul nr. 5* de Saint Saens.

ALEXANDRU LEAHU

Muzică de cameră

Activitatea de muzică de cameră din luna noembrie a fost marcată de concertele formaţiei italiene de muzică preclasică „I Menestrelli". Cunoscuţi la noi încă din stagiunea trecută, „I Menestrelli" ne-au prilejuit şi de astă dată două seri de intensă desfătare artistică. Interpretînd muzica secolelor XVI—XVII la instrumentele originale ale epocii, ei fac mai mult decît o reconstituire istorică: unind priceperea şi pasiunea cercetătorului de arhive cu o sensibilitate artistică fină şi ardentă, totodată deosebit de receptivă la mesajul şi atmosfera muzicii acestor veacuri, ei ne-au restituit nu numai sonoritatea şi logica compoziţiilor, dar şi parfumul unei epoci în care puritatea şi ingenuitatea se îngemănează cu adîncimea simţirii, într-o artă de valoare etern umană.

Firesc, chiar şi interpretarea lor sinceră şi autentică, nu toată muzica aceasta apare de valoare egală. Din mulţimea compozitorilor epocii, numele unui Legrenzi, Carissimi, sau mai ales Josquin şi Frescobaldi se detaşează printr-o expresie mult mai bogată. Iar deasupra tuturor, la mare altitudine, planează Monteverdi asemenea unui pisc uriaş ce-şi aruncă umbra departe în trecut ca şi în viitor. Muzica lui de abia acum îşi găseşte aprecierea meritată în lume.

Faţă de anul trecut, formaţia Menestrelli-lor ne-a apărut încă în progres, atît în ce priveşte omogenizarea, cît şi calitatea individuală a interpreţilor. Am remarcat evoluţia clavecinistului Constantino Gualdi (în piesa Cucul de Pasquini ca şi în cele de W. Byrd şi Fr. Couperin) către o tehnică mai sigură şi un echilibru al expresiei.

De asemeni soprana Angelica Tuccari — în special în ariile de Carissimi, a arătat un sensibil progres în ce priveşte calitatea şi volumul glasului, ca şi adîncimea expresivităţii, dozată însă cu discreţie şi interiorizare (cu deosebire în „Plîngi, plîngi"). Liliana Rossi ne-a părut poate nu într-o dispoziţie vocală egal de fericită, dar cu acelaşi lirism intens şi grav în cele două arii de Monteverdi („Scrisoare de dragoste" şi mai ales cunoscutul „Lamento"). Cele mai reuşite momente au rămas însă duetele cu acompaniament de viole sau clavecin. Şi aci, desigur, madrigalele marelui Monteverdi au umbrit celelalte lucrări. Menţionăm „Zefirul", „Este lipsit de suflet", „Sărută-mă".

Muzica instrumentală era în secolele XVI—XVII de abia la începuturile sale. Lucrările acestei perioade sînt de aceea mai palide, încă parcă necristalizate. Dintre ele însă, cele „Quatro canzoni da suonar" de Frescobaldi, au oferit, prin complexitate și bogăția expresiei, cîmp de desfășurare sonorității atît de gingașe și pure a ansamblului de viole, cu un timbru înrudit de aproape cu cel al clavecinului.

★

Pianistul Dagobert Buchholz a animat două concerte, unul consacrat lieduri-lor de Haydn și Mozart, în interpretarea Magdei Ianculescu și a lui Valentin Teodorian, celălalt muzicii de cameră a lui Haydn, cînd a cîntat împreună cu violonistul Mihai Constantinescu și violoncelistul Vladimir Orlov. Programul acestuia a cuprins trio-urile nr. 23 în mi bemol major, nr. 30 în re major și nr. 31 în sol major, redate la o înaltă ținută.

Deosebit de realizate ne-au părut Trio-urile în Re major și mai ales cel în Sol major, cu un andante de un farmec inefabil.

Apărînd de astă dată și ca solist, Dagobert Buchholz a interpretat două Sonate de Haydn, în fa major și mi bemol major. În interpretarea lui Dagobert Buchholz, am simțit palpitînd în fiecare notă viața, sonatele conturînd o lume bogată de sentimente într-o atmosferă dominant senină, frizînd uneori humorul, în pasajele și ornamentica atît de bogată la Haydn.

Astfel ne-a apărut pianistul în special în Sonata în mi bemol major, care ne-a stîrnit dorința de a vedea continuată această inițiativă de restabilire a capodoperelor marelui clasic pe locul ce li se cuvine

★

După Iacov Flier, în această toamnă, am avut vizita pianistului Pavel Serebreacov, artist al poporului al U.R.S.S., rector al Conservatorului din Leningrad. Pedagog remarcabil, membru în juriile multor concursuri internaționale de pian, Pavel Serebreacov a desfășurat și o activitate concertistică ce l-a purtat peste hotarele U.R.S.S., din Franța, Austria și Cehoslovacia pînă în Canada, Brazilia și Japonia.

Programul recitalului a inclus Arabesca de Schumann și Sonata în fa minor op. 5 de Brahms, Șase preludii op. 2 de Boris Golț, Dansurile păpușilor (7 piese) de Șostakovici și Suita din baletul „Petruska" de Strawinski.

Artist sensibil și comunicativ, stăpîn pe tehnică, dispunînd de o sonoritate plăcută cu gradații infinite în piano pînă la limita audibilității, Pavel Serebreacov s-a dovedit în acest recital un poet al pieselor mici. Ca atare, momentele cele mai reușite le-am găsit în Dansurile păpușilor de Șostakovici. Aceste piese pentru copii au căpătat sub degetele pianistului valoarea unor delicate tablouri desenate cu artă de miniaturist. Cele Șase preludii de Boris Golț, influențate vădit de Chopin și Prokofiev, prezintă o lume mai variată și intensă. În interpretarea lui Pavel Serebreacov, tot elementele lirice și culorile pastelate au predominat. De asemeni în Arabesca de Schumann, pianistul a ținut seama mai ales de caracterul plastic, de „arabesc" al piesei, utilizînd un sunet diafan abia perceptibil, prin care a învăluit parcă în culori de lună, pulsul muzicii.

Cu aceste dispoziții de ordin tehnic din suita „Petruska" au apărut bine realizate piesele „Ruseasca" și „La Petruska", în care predomină elementele de caracter. Sonata de Brahms a fost cîntată cu mult lirism fiind de subliniat căldura interpretativă din Andante espressivo și dinamismul din final.

După ce de-a lungul întregului recital a folosit penelul cel subțire, Pavel Serebreacov s-a deslănțuit tumultos într-o serie de „bisuri", din care ne-a impresionat în special Studiul în re bemol major op. 8 nr. 12 de Skriabin.

★

O seară de muzică de cameră de Brahms a reunit un mănunchi de muzicieni de frunte, interpretînd Sextetul op. 18 în si bemol major, lied-uri, și Cvartetul cu pian op. 26 în la major.

Sextetul, lucrare de tinerețe, cu simțitoare influențe schubertiene, mai ales în Andante, a fost interpretat de Ștefan Gheorghiu și George Nicolescu — viori, George Popovici și Petrus Mederus — viole și Vladimir Orlov și Radu Aldulescu — violoncele. Interesul programării unor astfel de lucrări puțin cunoscute e necontestat, însă cu condiția punerii lor în valoare printr-o execuție îngrijită ceea ce nu a fost cazul decît parțial de astă dată. Forțele artistice de prim rang antrenate în interpretarea Sextetului, nu au putut realiza în cîteva repetiții omogenitatea necesară, care pentru o formație mai modestă dar bazată pe nucleul unui cvartet stabil, nu ar fi constituit o problemă. Așa ne explicăm, de pildă, cîntul tare, de unul singur, al violistului George Popovici, atît de experimentat muzician de cameră de altfel. Am apreciat în schimb o dată mai mult muzicalitatea intervențiilor lui Vladimir Orlov.

În cele cîteva lied-uri, Dan Iordăchescu, acompaniat excelent de Valentin Gheorghiu, a dat o nouă dovadă a afinităților sale cu genul de cameră. Dacă în „Meine Liebe ist grün" sau „Vergebliches Ständchen" ne-a părut puțin prea patetic, în schimb „Der Gang zum Liebchen" și „Wie bist du meine Königin" a avut momente de o înaltă expresie

În sfîrșit, minunatul Cvartet cu pian în la major s-a bucurat de o tălmăcire excepțională, dată de Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, George Popovici și Radu Aldulescu. Cu toții au cîntat cu entuziasm și deplină dăruire, dar admirația noastră se îndreaptă în special spre Valentin Gheorghiu, care, aflat într-un moment de inspirație, a cîntat cu o pasiune și o poezie ce au mișcat întreaga formație ca și auditorul.

★

În cadrul anului festiv Debussy, Filarmonica a prezentat un program de muzică de cameră. După interesanta execuție integrală a Preludiilor pentru pian de către Silvia Șerbescu, de astă dată au fost dezvăluite și alte aspecte ale creației marelui compozitor francez.

După suita Colțul copiilor, interpretată cu sensibilitate de Corneliu Gheorghiu, am ascultat cîteva Melodii și aria lui Golaud din actul IV al operei „Pélléas et Mélisande", cîntate de Nicolae Gafton cu Corneliu Gheorghiu la pian. Dacă lied-urile ni s-au părut cîntate cu expresie puțin îngroșată, contrastînd cu acompaniamentul discret și de bun gust, trebuie să spunem că am considerat interpretarea veristă, de un fals patetism dată ariei din „Pelléas et Mélisande" drept complet greșită, de natură a crea o imagine eronată despre această operă, în care totul se petrece cu simplitate și fără stridențe, într-un limbaj aluziv, într-o desăvîrșită armonie

Relevăm apoi execuția excelentă, bogată și colorată a Rapsodiei pentru clarinet și pian, de către Aurelian Octav Popa acompaniat de Albert Guttmann precum și satisfacția de a asculta Cvartetul în sol minor de Debussy prezentat de o formație serioasă și pusă la punct. Cvartetul din Cluj compus din Vasile Horvath și Ladislau Koszta-Rab — viori, Vasile Zoicaș — violă, Emeric Dula — violoncel, au demonstrat calități de pregătire și omogenitate promițătoare. Desigur, pentru o redare ideală a acestei lucrări am fi dorit o sonoritate mai suplă și transparentă, voci grave mai discrete.

Mult așteptați, tinerii soliști au reapărut pe afișele Filarmonicii.

Cornistul Paul Staicu a interpretat Cvintetul în mi bemol major KV 407 pentru corn și cvartet de coarde de Mozart, piesa de concert de Saint-Saëns, două părți din Concertul pentru corn și orchestră de Hindemith și Vilanella de Paul Dukas. Deosebit de bine i-a reușit Concertul de Hindemith (notăm și contribuția pianistei Victoria Ștefănescu); în vreme ce piesa de Saint-Saëns ni s-a părut puțin prea lentă cu finalul lipsit de strălucire. În Cvintetul de Mozart, Staicu a cîntat muzical și în stil, dar am fi dorit poate o și mai mare suplețe și cantabilitate în unele pasaje. Acompaniamentul susținut de Cvartetul compus din George Nicolescu — vioară, Petrus Mederus și Constantin Buică — viole și Cătălin Ilea — violoncel a stat sub semnul improvizației.

Recitalul pianistului Theodor Paraschivescu a demonstrat evoluția sa ascendentă. Muzicalitatea lui a devenit mai profundă, temperamentul mai stăpînit. Desigur mai sînt elemente nemature în cîntatul său, o anumită sacadare în momentele de forță, alteori grandilocvență. Dar însăși alcătuirea programului: Două corale de Bach, 32 de Variații în do minor de Beethoven, Două intermezzi de Brahms și Sonata în do minor de Lucian Mețianu, — dovedește seriozitatea de bun augur a preocupărilor tînărului pianist.

Cel mai realizat l-am găsit în piesele meditative, de atmosferă — Coralul în fa minor de Bach, unele Variații de Beethoven, Intermezzo în si bemol minor de Brahms și mai ales în Nocturna în si major op. 32 nr. 1 de Chopin, compozitor cu care pare să aibă deosebite afinități. Cît despre Sonata de Mețianu, destul de neunitară ca stil, trădînd influențe multiple, insuficient asimilate, de la romantici pînă la Prokofiev, ea a fost pusă excelent în valoare de o interpretare pasionată.

★

Tot la capitolul tineri, o noutate: un recital de clavecin. Mihail Rădulescu cunoscut pînă acum ca organist, s-a prezentat ca un muzician capabil să susțină un program extrem de dificil, cuprinzînd Partita în si bemol major, Capricio în si bemol major, și Fantezia cromatică și fuga de Bach, Canzona de Frescobaldi, Sonata și „Fuga pisicii" de Scarlatti, cîteva piese de Couperin (între care Passacaglia) și Ciaconna de Händel.

Mihail Rădulescu are o tehnică egală și o valoroasă preocupare pentru jocul de nuanțe și timbruri specific instrumentului, adesea realizat cu finețe, o intuiție justă a caracterului muzicii interpretate. Desigur în piesele lente există uneori și o lipsă de dinamism interior (ca în piesa „Le rossignol en amour" de Couperin), licențele de tempo sînt cîteodată exagerate, ceea ce a umbrit de exemplu calitățile Fantaziei cromatice de Bach. Am apreciat în schimb redarea colorată a Capricio-ului de Bach, grația din „Tempo di ballo" de Scarlatti, și în special strălucirea Ciaconnei de Händel. Sînt realizări prețioase, dar care obligă.

★

În sfîrșit trebuie să menționăm Recitalul de vioară al prof. Anton Adrian Sarvaș, care, deși antrenat în munca pedagogică, păstrează contactul cu podiumul de concert. Programul deosebit de bogat a cuprins Sonata în re major de Nardini, Sonata în sol major de Lekeu, Patru piese op. 17 de Iosef Suk, Suita de Dumitru Bughici, Sonata-Baladă pentru vioară solo de Isaye, și Variațiunile pe coarda sol de Paganini.

Reținem ca cea mai realizată, Suita de Dumitru Bughici, lucrare melodioasă, accesibilă, de un pronunțat caracter popular, cu o factură foarte violonistică.

În concluzie o activitate bogată, de un nivel crescut față de stagiunile trecute. Notăm însă o insuficientă prezență a creației contemporane. Și ne punem totodată întrebarea: pînă cînd se va putea vorbi despre o activitate de muzică de cameră, în absența unei formații stabile de cvartet de coarde?

Atunci cînd avem o literatură originală de cvartet, bogată și valoroasă, crearea unei formații care s-o interpreteze devine o obligație.

C. IONESCU-VOVU

Concert Rachmaninov

Continuînd seria concertelor „Muzica de-a lungul veacurilor", Filarmonica de Stat „George Enescu" a închinat o atrăgătoare manifestare artistică, creației de muzică de cameră a lui Serghei Rachmaninov.

Compozitor, dirijor și pianist de renume mondial, care a reeditat într-o măsură performanțele lui Liszt, Serghei Rachmaninov s-a impus atît în fața muzicienilor cît și în fața marelui public, datorită muzicii sale melodioasă prin excelență, concepută cu simplitate, desprinsă direct din cîntecul popular și avînd la temelie tradițiile muzicii clasice ruse.

Concertul a cuprins lucrări pentru pian — domeniu în care compozitorul s-a realizat cu precădere — lieduri și Sonata în sol minor pentru violoncel și pian.

Am apreciat buna ținută a interpreților, care au reușit să ne înfățișeze la o înaltă ținută artistică o parte din numeroasele lucrări ale compozitorului.

Pianista Sofia Cosma a redat popularele preludii — în special în do diez minor și sol diez minor — cu un tușeu fin, catifelat, o frazare simplă, clară, logică și cu precizie ritmică. Interpreta s-a ferit de acel exagerat „rubato", prezent în multe interpretări mai puțin convingătoare ale acestor inspirate schițe pianistice. Sofia Cosma ne-a dovedit că o muzică patetică poate fi pusă bine în valoare, prin respectarea întocmai a indicațiilor din partitură, adîncimea sentimentului rezultînd nu din efectele exterioare, ci dimpotrivă, din profunda intuire a conținutului. Cu toate aceste incontestabile calități, redînd „Momentul muzical" (op. 16 nr. 4), Sofia Cosma ne-a apărut cu oarecare nervozitate și nesiguranță în secțiunea părții medii și nu a avut suficient dinamism și forță în Preludiul op. 23 nr. 5 (în sol minor) care este caracterizat printr-un ritm de marș (poartă indicația „alla marcia"). Umor și delicatețe s-au desprins din înfățișarea „Polcei" și un calm și suav lirism din cunoscuta „Elegie" în mi bemol minor (op. 3 nr. 1).

Tenorul Ion Piso, într-o foarte bună dispoziție vocală, s-a aflat într-un bun echilibru cu fina muzicalitate și temperamentul liric al pianistei Victoria Ștefănescu, un talent autentic, dublat de o îngrijită tehnică pianistică. Interpreții au creat un climat meditativ, de reverie și fior poetic, în redarea delicatelor lieduri — „Vis", „Liliacul", „Ostrovul", „În nopțile senine" și „Apele primăverii" —, nelipsindu-le nici accentele puternic contrastante nici punctele culminante expresive.

În încheierea programului, violoncelistul Vladimir Orlov și pianistul Corneliu Gheorghiu au realizat o tălmăcire cu totul deosebită a Sonatei în sol minor. Pasajele bine puse la punct, sub raportul tehnic le-a ușurat sarcina de a interpreta cu un lirism nostalgic, specific multor pagini ale lui Rachmaninov, o tematică de largă respirație și cantabilitate. Ne-a impresionat tonul lui Vladimir Orlov, plăcut timbrat și cu multe variații de nuanțe bine alese, în timp ce pianistul Corneliu Gheorghiu a participat cu sensibilitate, evitînd orice dulcegărie și tinzînd spre o sobrietate care ar trebui să servească drept exemplu multor interpreți ai muzicii romantice.

DORU POPOVICI

Recital vocal la Dalles

La un recital vocal organizat de OSTA în sala Dalles, și-au dat întîlnire reprezentanți a trei generații: o tînără debutantă — soprana *Dorina Rădulescu*, un cîntăreț aflat pe drumul maturității, aproape de apogeul carierii sale — tenorul *Cornel Stavru* și o artistă care, trăind ani de-a rîndul emoțiile artei lirice simte necesitatea firească de a fi prezentă, din cînd în cînd, pe estrada de concert — soprana *Lucia Franceschini-Ioan.*

Dorina Rădulescu are o voce de soprană liricolejeră, suficient de puternică, clară și mlădioasă, cu o emisie aproape naturală, o bună muzicalitate și o agreabilă prezență scenică. În arii de Händel, Mozart, Weber și Puccini, ca și în lieduri de Mozart, Brahms, Caudella și Glier, cîntăreața a vădit lăudabila străduință de a-și apropia stiluri atît de diverse ca și preferința sa deosebită pentru Mozart. Pășind în rîndurile profesioniștilor artista are îndatorirea de a-și dezvolta, sub o temeinică îndrumare, calitățile naturale pe care le posedă și de a-și îmbunătăți continuu tehnica sa vocală (respirație bine dozată și egalizată, unitatea registrelor, agilități, nuanțe).

Prin varietatea genurilor abordate (operă, lied, canzonetă, cîntec popular) dar — mai cu seamă — prin specificul vocii, solicitat de piesele interpretate (alto, mezzo-sopran), partea din program ce revenea Luciei Franceschini-Ioan a stîrnit în rîndurile auditorilor mult interes. Apreciabila experiență în meșteșugul cîntului, ca și vocea sa colorată au ușurat sarcina dificilă de a executa, cu succes, o arie în stil preclasic de Scarlatti, aria Ulrichei din Bal Mascat de Verdi, un duet (cu tenorul Cornel Stavru) din Trubadurul de același autor, un lied de Castaldi și canzonete de Tosti și Falvo. Tot în execuția sa sinceră și caldă am ascultat două creații aparținînd unor compozitori amatori: Drumul apelor de Eliza Papatanasiu și Cînd amintirile-n trecut de Marcel Gheorghiu. Recitalul s-a bucurat de concursul tenorului Cornel Stavru care a interpretat cu o înaltă ținută artistică arii din Tosca de Puccini, Andréa Chenier de Giordano, Dorule, ortacule de George Dima și canzonete de Casteldon și De Curtis. Voce egală și strălucitoare, în toată extensiunea, dicțiune impecabilă și frază inteligentă, temperament dramatic, care în momente culminante se dezlănțuie cu forță ca și redarea stilului autentic al repertoriului italian, iată cîteva din însușirile cu care Cornel Stavru a cucerit sala.

Programul în general judicios alcătuit a fost lipsit totuși de creații mai recente ale compozitorilor noștri.

Publicul a răsplătit cu neprecupețite aplauze pe cîntăreți iar experimentata acompaniatoare, pianista Iolanda Zaharia a susținut, cu discreție și sensibilitate, întregul program.

DAN DUMBRAVA

Operă

Începutul stagiunii 1962/1963 găseşte Teatrul de Operă şi Balet în posesia unui repertoriu cuprinzător, în care, alături de lucrări reprezentative pentru stilul de belcanto italian (Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo), se întîlnesc unele creaţii de bază ale operei germane („Răpirea din serai", „Nunta lui Figaro", „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg", „Cavalerul rozelor"), franceze („Carmen", „Faust"), ruse („Boris Godunov", „Evghenii Oneghin", „Dama de pică", „Rusalka"), romîneşti („Oedip", „Năpasta", „O noapte furtunoasă", „Răscoala", „Fata cu garoafe") şi o serie de balete clasice şi contemporane. Urmărind lista premierelor din ultimii ani, se poate constata — ca un fapt îmbucurător — că noile spectacole au fost selecţionate după criterii de valoare în general bine chibzuite. Într-adevăr, cu puţine excepţii, operele şi baletele introduse în repertoriu în această perioadă fac parte din creaţiile majore ale genurilor respective. Dornic să poată urmări păstrarea în continuare a unei asemenea orientări, publicul nostru aşteaptă ca Teatrul de Operă şi Balet să monteze, în cursul stagiunilor următoare, o serie de alte capodopere ale teatrului liric, din care n-ar trebui să lipsească opere de Mozart („Don Juan", „Cosi fan tutte", „Flautul fermecat"), Weber (Freischütz", „Oberon"), Wagner („Tannhäuser", „Lohengrin"), Debussy („Pelléas şi Mélisanda"), ale compozitorilor din „grupul celor cinci" (Borodin: „Kneazul Igor", Rimski-Korsakov: „Sadko", „Cocoşul de aur"), cele mai valoroase creaţii de operă ale şcolii sovietice (în primul rînd operele lui Prokofiev) şi ale şcolilor naţionale cehă, poloneză, maghiară etc., precum şi balete de Prokofiev („Cenuşăreasa"), Haciaturian („Gayaneh"), etc. Există fără îndoială în cadrul primei noastre scene lirice forţe artistice remarcabile, care permit realizarea unor spectacole de înaltă ţinută cu majoritatea acestor lucrări, destinate să lărgească în chip substanţial orizontul artistic al publicului nostru.

Desigur că „Manon" de Massenet, prima operă prezentată în premieră în stagiunea 1962/1963, satisface într-o măsură mai redusă aceste aşteptări de înnoire a repertoriului pe seama unor creaţii de necontestată valoare. Abordarea ei îşi găseşte o eventuală justificare dacă avem în vedere că în 1962 s-au împlinit 50 de ani de la moartea compozitorului, ceea ce împrumută spectacolului un caracter comemorativ. Dar care este valoarea operei din dublul punct de vedere al muzicii şi al libretului?

Programul de sală ne aminteşte de frumoasele cuvinte dedicate, în Amintirile sale, de George Enescu lui Jules Massenet, profesorul său de la Conservatorul din Paris. Aceste cuvinte se referă însă mai mult la caracterul lui Massenet, la inteligenţa sa, la eminentele sale calităţi de pedagog. Cît priveşte creaţia sa de operă şi îndeosebi realizările sale cele mai reuşite în acest domeniu („Manon" — 1884 şi „Werther" — 1893), să-i dăm cuvîntul muzicologului francez Paul Landormy, care inserează în lucrarea sa „Istoria muzicii" următoarele aprecieri despre Massenet: „Fraza sa este din nefericire scurtă, suflul se opreşte înainte de sfîrşit, iar procedeele vin în ajutorul inspiraţiei întrerupte. Căutarea efectelor strică (gâte) de altfel deseori invenţiile sale muzicale cele mai fermecătoare. El posedă mai puţin lirism autentic decît Gounod, şi de asemenea mai puţină tandreţe sănătoasă. Arta sa, voluptuoasă, acţionează puternic asupra simţurilor şi deloc asupra inimii". În concluzie, Landormy notează că în acest fel se explică „repulsia pe care o manifestă în privinţa sa acei care aspiră la o artă mai elevată şi mai pură, şi în acelaşi timp mai puţin limitată în mijloacele sale".

Această severă judecată a unui compatriot (şi contemporan) al lui Massenet este întru totul confirmată de un ilustru muzician dintr-o altă ţară, venit să asiste la premiera operei „Manon", la Paris, în ianuarie 1884. Într-o scrisoare adresată fratelui său şi datată din 13 februarie 1884, Piotr Ilici Ceaikovski menţionează următoarele cu privire la opera lui Massenet: „Mă aşteptam la mai mult. Totul este foarte elegant, foarte şlefuit, dar nu găseşti un singur moment care să te poată înduioşa, captiva, uimi".

Urmărind spectacolul Teatrului de Operă şi Balet, ne-am putut da seama că perspectiva timpului nu a dus la schimbarea esenţială a acestor aprecieri ale contemporanilor lui Massenet. Este drept că se întîlnesc în „Manon" unele pagini a căror celebritate se justifică. Ne referim cu deosebire la aria lui Manon şi duetul Manon-Des Grieux din tabloul I, la aria lui Des Grieux din tabloul II (cunoscută şi sub denumirea „Visul"), la aria lui Manon, aria lui Des Grieux şi duetul Manon-Des Grieux din tabloul IV (de la Seminarul Saint-Sulpice). Existenţa acestor momente izolate, în care stilul elegant şi şlefuit (relevat de Ceaikovski), caracteristic pentru Massenet, se manifestă în forma sa cea mai concentrată, nu este însă de natură să modifice impresia generală produsă şi astăzi de muzica operei: dincolo de absenţa lirismului autentic — constatată deopotrivă de Landormy şi de Ceaikovski —, ascultătorul din zilele noastre mai remarcă şi un eclectism stilistic, sezisabil mai ales datorită intonaţiilor de operetă din muzica tablourilor III (la promenada „Cours-la-Reine", îndeosebi în aria lui Manon „Să profităm de tinereţe") şi VI (tocmai în dramaticul duet final Manon-Des Grieux, înaintea morţii lui Manon!).

Cît priveşte libretul operei, similitudinea cu situaţiile din „Traviata" apare izbitoare. Aceeaşi retragere a îndrăgostiţilor, turburată de intervenţia unui părinte îngrijorat de perspectiva căsătoriei fiului său — de viţă nobilă — cu o femee de moravuri dubioase, aceeaşi scenă a furtunoasei partide de cărţi între fostul şi actualul amant al eroinei, inclusiv apariţia, în încheierea scenei, a tatălui ca un „deus ex machina", acelaşi final al operei, în care Violetta-Manon se stinge în braţele lui Alfred-Des Grieux. Comparaţia nu se soldează însă în favoarea lui „Manon". În timp ce libretul „Traviatei" — scris cu peste 30 de ani mai înainte — se concentrează asupra elementelor esenţiale ale acţiunii, în „Manon"

desfășurarea întîmplărilor dramatice apare diluată, prin apariția unor digresiuni și lungimi de prisos (în special tabloul III, de la „Cours-la-Reine", inclus desigur pentru a prilejui un divertisment coregrafic cerut de moda timpului). De altfel, în libretul lui „Manon" apar unele scăderi și în raport cu opera literară pe care se bazează romanul cu același titlu al abatelui Prévost — scriitor din secolul XVIII —, datorită estompării conflictului social, prezent cu mai multă acuitate în roman.

Cu toate aceste slăbiciuni ale muzicii și ale libretului, opera „Manon" își poate justifica prezența în repertoriul unei scene lirice, dacă interpretarea se ridică la un asemenea înalt nivel calitativ, încît pune în umbră lipsurile creației. Îndeplinirea acestei condiții presupune însă existența, în cadrele solistice ale instituției, a cel puțin unei soprane și unui tenor capabili să facă față în mod corespunzător naturii complexe a rolurilor Manon și Des Grieux. Într-adevăr, rolul Manon prezintă, din punct de vedere al scriiturii vocale și al conținutului dramatic, particularitatea de a solicita în egală măsură însușiri de soprană lirică (cu deosebire în primele două tablouri), lejeră (în tabloul de la „Cours-la-Reine", cu aria de coloratură) și spinto-dramatică (mai cu seamă în tabloul de la Saint-Sulpice). Tot astfel, rolul Des Grieux necesită un tenor în același timp lirico-lejer (în special pentru aria „Visului") și spinto (în tabloul de la Saint-Sulpice). Mai este de subliniat că interpreta lui Manon trebuie să poată reda în mod convingător cele patru ipostaze substanțial diferite ale rolului: adolescenta pură (tabloul I), îndrăgostita sinceră (tablourile II și IV), femeia frivolă, dornică doar de cîștiguri materiale (tablourile III și V), apoi decăzută, minată de boală și de conștiința apropierii sfîrșitului inevitabil (tabloul VI).

Tuturor acestor cerințe, interpreții distribuiți în spectacolul „Manon" al Teatrului de Operă și Balet le-au corespuns doar în parte. Magda Ianculescu a realizat cu o remarcabilă sensibilitate rolul titular pe întreaga lui întindere, a impresionat prin puritatea glasului și — în primele două tablouri — prin sinceritatea expresiei, îndeosebi în aria „Ce faci Manon?". În tabloul următor, de la Cours-la-Reine, a rezolvat în bune condițiuni problemele ridicate de aria de coloratură, fără a marca însă în mod clar evoluția personajului. În scena de la Saint-Sulpice, a fost în chip evident în dificultate, natura glasului său de soprană lirico-lejeră nemaicorespunzînd, în acest tablou, cerințelor vocale ale rolului.

În a doua distribuție, Maria Șindilaru s-a evidențiat prin amploarea vocii, prin claritatea perfectă a dicțiunii, prin capacitatea de a face față unor exigențe vocale complexe. Din păcate, însă, realizarea cîntăreței a prezentat, în ansamblu, un caracter cvasi-școlăresc, nefăcîndu-se simțită, dincolo de expunerea clară a liniei melodice, o participare activă la actul interpretării. De asemenea, Maria Șindilaru a întîmpinat greutăți și în interpretarea corespunzătoare a ariei de coloratură de la Cours-la-Reine.

Valentin Teodorian a întruchipat rolul cavalerului Des Grieux cu muzicalitatea și spontaneitatea ce caracterizează îndeobște creațiile sale. Admirabil a răsunat, în tălmăcirea sa, aria „Visului" din tabloul II, redată cu o cuceritoare căldură a sentimentului. Ca și la Magda Ianculescu, însă, tabloul de la Saint-Sulpice a depășit — atît în arie, cît și în duet — posibilitățile sale de tenor liric-lejer.

În același rol, Mihail Știrbei a corespuns deopotrivă în tablourile care impun o voce lirică, ca și în acelea ce pretind un glas de tenor spinto, dovedindu-se un cîntăreț mai complet. Se poate aprecia, de altfel, că în Des Grieux, Știrbei obține, din punct de vedere vocal, o realizare care se înscrie printre reușitele cîntărețului. Uniformitatea mijloacelor de expresie, insuficienta trăire a rolului, în variatele sale momente, au diminuat însă în largă măsură valoarea interpretării sale.

Excelent se achită baritonul Dan Iordăchescu de rolul lui Lescaut, vărul lui Manon, personaj care are — potrivit libretului — o evoluție ciudată: rudă iubitoare, grijulie de soarta verișoarei sale în primele două tablouri, trișor inveterat și afacerist dubios în ultimele două. Atît în interpretarea vocală cît și în conturarea scenică a rolului, Iordăchescu se impune printr-o creație viguroasă, de un caracter deosebit de pregnant, rezerve fiind de făcut în privința unor anumite impulsiuni excesive de intensitate. O realizare mai palidă, dar în ansamblu onorabilă, obține în același rol baritonul Alexandru Vîrgolici.

Bașii Valentin Loghin și Dumitru Brebenel dau viață fiecare rolului bătrînului conte Des Grieux, căruia îi împrumută întreaga prestanță necesară. Îi sugerăm totuși lui Dumitru Brebenel să adopte un ton mai firesc în pasajele vorbite — pe care le rostește cu impostația de canto, ceea ce produce o impresie de afectare — și să adopte o ținută scenică mai puțin rigidă.

În alte roluri aduc contribuții utile cîntărețiii Alexandru Enăceanu, George Mircea, Geta Marinide, Elena Soare, Dorothea Palade-Melinte.

Dincolo de rezervele formulate în privința muzicii, a libretului și a realizării unora dintre soliștii vocali, se cuvine să subliniem meritele regiei (Eugen Gropșeanu), care s-a străduit — și a izbutit în bună măsură — să atenueze slăbiciunile libretului, îndrumînd cîntărețiii pe linia unui joc realist (cu observația că aceasta i-a reușit mai mult la cei din prima distribuție) și creind scene de ansamblu în general bine puse la punct (în tablourile III și V). Un interesant cadru scenografic a conceput pentru spectacol Roland Laub: o enormă deschidere ovală — ca un „passe-partout" dintr-un vechi album de familie —, lăsînd să se întrevadă la fiecare tablou un alt fundal realizat în culori pastelate, ca un gobelin de epocă. În restul spațiului scenic, cîteva — puține — elemente de decor, stilizate cu gust, completează ambianța necesară. O rezervă, totuși, în privința decorului tabloului II (interiorul locuinței lui Des Grieux din Paris), la care perspectiva pereților camerei apare forțată. Și o evidențiere: tabloul V (cazinoul de jocuri), cu un ton dominant roșu — justificat prin prezența în decor a unor făclii —, subliniind fastul localului în care

își petrecea o bună parte din existență aristocrația trîndavă a vremii.

Ținuta generală meritorie a spectacolului se datorează și costumelor sugestive (semnate de Elisabeta Benedek), calității producțiilor corale și coregrafice (pregătite, respectiv, de Gheorghe Kulibin și Vasile Marcu) și conducerii muzicale precisă (dar prea puțin nuanțată și insuficient preocupată de redarea coloritului și a detaliilor expresive) a dirijorului Cornel Trăilescu.

★

Începutul de stagiune a fost marcat și prin prezența, în diferite spectacole ale teatrului, a unor cîntăreți oaspeți, care au produs frumoase impresii. Soprana poloneză Bogna Sokorska s-a distins în rolul Gildei din „Rigoletto" printr-o excelentă tehnică vocală și o prezență scenică pe deplin adecvată personajului. Tenorul bulgar Ivan Dimov, de la Opera din Russe, a conturat în bune condițiuni rolul lui Don José din „Carmen", evidențiindu-se prin amploarea glasului (mai puțin prin varietatea mijloacelor de expresie) și prin scrupulozitatea cu care a aplicat indicațiile de regie ale lui Jean Rînzescu, semnatarul direcției de scenă a spectacolului „Carmen" la Opera din Russe, ca și la aceea din București.

În ultimele zile ale lunii noiembrie am avut prilejul să ascultăm pentru prima oară un cîntăreț turc pe scena Teatrului de Operă și Balet. După apariția lui Nicolae Herlea la Opera din Ankara, turneul în țara noastră al sopranei Ferhan Onat marchează începutul unor schimburi artistice turco-romîne, a căror dezvoltare este chemată să aducă o contribuție activă la mai buna cunoaștere reciprocă a celor două popoare.

Apărînd în operele „Rigoletto" și „Lucia din Lammermoor", Ferhan Onat a făcut dovada că stăpînește cu măiestrie stilul italian de belcanto, pe care și l-a însușit studiind cu o mare cîntăreață de odinioară, Elvira de Hidalgo, fosta parteneră a lui Șaliapin și Tita Ruffo. În rolul Gildei din „Rigoletto" (pe care l-a cîntat, ca și pe acela al Luciei, în limba italiană), Ferhan Onat a impresionat prin sensibilitatea interpretării, prin siguranța și ușurința cu care își conduce glasul pînă în registrul acut. Aria „Caro nome" îndeosebi, dar și duetele sale cu Rigoletto (Petre Ștefănescu-Goangă) și Ducele de Mantua (Octavian Naghiu) ne-au revelat posibilitățile remarcabile ale artistei oaspete.

În „Lucia din Lammermoor", Ferhan Onat a urmărit cu precădere realizarea rolului titular din punct de vedere vocal, trecînd pe planul al doilea preocuparea de a reda în chip veridic caracterul hotărît, energic al eroinei. Chiar și în celebra „scenă a nebuniei", Ferhan Onat a acordat prioritate realizării muzicale a acestei pagini de înaltă virtuozitate vocală, reușind de altfel o excelentă performanță, mult apreciată de public.

EDGAR ELIAN

OASPEȚI

Monique de la Bruchollerie

Monique de la Bruchollerie este una dintre solistele așteptate totdeauna cu interes de publicul nostru iubitor de muzică, pe care l-a cucerit încă de la prima-i vizită din 1946.

Interpretările sale au totdeauna o anumită originalitate, sînt pigmentate cu multă fantezie și totodată cu o notă de arbitrar care pe muzicienii obișnuiți cu respectarea strictă a textului muzical, desigur, îi deconcertează. Nu i se poate însă, în nici un caz, contesta remarcabilei artiste sinceritatea și pasiunea cu care tălmăcește opera de artă, precum și pianistica sa deosebit de șlefuită.

În *Concertul pentru pian și orchestră în do minor* de Beethoven, Monique de la Bruchollerie a participat cu succes la acea fuziune, atît de bine realizată de bagheta ordonatoare a maestrului George Georgescu, între masa orchestrală a Filarmonicii „George Enescu" și instrumentul solistic. Tonul de do minor comunică, pe alocuri, discursului beethovenian o notă dramatică, sumbră, dar la Monique de la Bruchollerie nota dominantă a interpretării se poate spune că o alcătuiesc, îndeosebi, optimismul și exuberanța. Dacă i-am putea reproșa ceva, este detalierea și întîrzierile excesive pe anumite note, cadențe, — ceea ce nu a fost de natură să confirme întregii interpretări stilul solemn, dacă nu sever, beethovenian.

În cadrul recitalului Monique de la Bruchollerie a apărut mai concentrată în *Fantezia în do minor* de Mozart, această impresionantă capodoperă cu care a deschis programul și căreia i-a redat într-o bună măsură sensul interior, profunzimea de gîndire și simțire. Dar punctul culminant al artei sale interpretative l-a atins, credem, în *Sonata în do major* de Haydn, prezentată cu o grație, finețe și eleganță, în același timp cu o vivacitate spirituală pe care numai la celebrul pianist Emil Sauer ne amintim să le fi aflat cu decenii în urmă.

Un loc de seamă a fost acordat, în programul recitalului, muzicii lui Chopin: Trei valsuri, trei mazurci, balada în sol minor și Poloneza în la bemol major. Pianista are afinități evidente cu muzica marelui romantic. Îndeosebi valsurile au fost redate cu mult farmec poetic. Monique de la Bruchollerie are, pentru fiecare piesă pe care o execută, o vibrație a sa, interioară, pe care reușește să o comunice totdeauna ascultătorului. Este de subliniat faptul că tocmai valsurile, care se pretează poate cel mai mult la anumite fluctuații de tempo, acele vibrato-uri specifice muzicii lui Chopin, au fost interpretate, dimpotrivă, cu o rectitudine indiscutabilă.

Pe lîngă greșelile frecvente din Poloneza, îndeosebi la Mazurca în fa minor accentele și însăși metrica proprie piesei au fost schimbate după fantezia personală a pianistei.

Am fi dorit ca pianista să fi introdus în program, cel puțin cu valoare de simbol, o piesă de Debussy în anul în care ilustrul compozitor a fost sărbătorit

pretutindeni. Ea ne-a oferit, în schimb, Sonata de Dutilleux, care a ocupat întreaga parte a doua a programului. Henri Dutilleux face parte din generația mijlocie a compozitorilor francezi contemporani (născut în 1916). Este un poet al sunetelor și un visător. Toate lucrările sale — baletul *Lupul*, *Dansul fantastic* pentru orchestră, muzica de scenă pentru *Prințesa Elida*, *Sonata* și în deosebi *Simfonia* (socotită drept o lucrare contemporană foarte valoroasă) — vădesc preocuparea compozitorului pentru un stil personal și o anumită libertate a expresiei în care însă elementul emoțional primează. Dutilleux este adversarul hotărît al acelora pentru care muzica franceză înseamnă „farmec", „finețe", „spirit" socotind că ea este și trebuie să fie cu totul altceva decît un simplu divertisment.

Sonata, lucrare robustă, scrisă cu multă imaginație, cu un gust și cu sensibilitatea delicată, în care gîndirea domină în chip evident forma, s-a bucurat de o prezentare exemplară: totul a apărut distinct, clar, bine pus la punct.

Alte suplimente, ca *Dansul focului* de de Falla (de ce este oare necesar ca aici să ridice mîinile deasupra capului?) și *Rondo capriccioso* de Weber etc., au completat un program care i-a atras pianistei ovațiile nesfîrșite ale unui public ce o prețuiește și dorește oricînd să o aibă în mijlocul său.

Teatrul muzical praghez

În cadrul unui turneu, „Teatrul muzical din Praga" a vizitat și țara noastră, dînd o serie de spectacole la Timișoara și București.

Teatrul, o anexă a casei de discuri Supraphon, depinde de Editura muzicală cehoslovacă de stat. A luat ființă acum 13 ani și are ca obiectiv apropierea de muzică a acelora ce vădesc un interes mai mic față de arta sunetelor. Plecînd de la premisa că prezentarea unei lucrări muzicale necesită în primul rînd condiții acustice perfecte și un mediu de audiție confortabil, conducerea teatrului (Jiri Sramek) a urmărit ca aceste detalii să fie foarte bine puse la punct. La Praga, Teatrul muzical folosește cea mai mică sală de spectacole. Necuprinzînd decît 130 locuri, audiția este îndeobște excelentă.

Pentru prezentarea muzicii, Teatrul uzează de discuri, magnetofon și diapozitive precum și exemplificări pe viu, îndeosebi din balet. Concret, vom lua ca exemplu unul din spectacolele prezentate la București, „Mozart la Praga". Doi conferențiari au relatat accesibil și atrăgător momente din viața lui Mozart și aspecte din creația sa, în special cele legate de Praga și muzicienii cehi. Diapozitivele înfățișau locurile istorice respective, manuscrisele lui Mozart și portretele unor compozitori cehi etc., în vreme ce se transmitea muzica mozartiană respectivă. O pereche de balerini în frumoase costume de epocă au dansat cu multă grație unele menuete mozartiene. A fost o interesantă (deși parțială) prezentare a lui Mozart care a atras și convins pe spectatori. Succesul Teatrului muzical la Praga apare cu evidență dacă ținem seama că, lunar, este frecventat de peste 10.000 spectatori.

Teatrul dispune de o imensă arhivă de imprimări (circa 50.000) dintre care 300 spectacole complete de operă, precum și de 8.000 diapozitive — ceea ce permite ilustrarea bogată, a o seamă de spectacole muzicale, cu caracter de studiu asupra interpretării. Așa bunăoară, o aceeași lucrare, de pildă concertul pentru violoncel și orchestră de Dvorak, este prezentat în interpretări celebre (Casals, Rostropovici, Mainardi, Fournier, Sadlo, Navarra) — fiecare dintre aceștia executînd o anumită parte. Un asemenea program durează două ore. Există și programe duble, ce durează între orele 18 și 22. În cadrul unor asemenea spectacole sînt prezentate, spre exemplu, cele cinci concerte pentru pian și orchestră de Beethoven, cu interpreți celebri

Teatrul muzical întocmește programe care stîrnesc curiozitatea publicului și care explică afluența deosebită a acestuia.

Din bogatul repertoriu spicuim cîteva spectacole pe care le apreciem foarte atractive ca de pildă „Șaizeci de melodii din lumea întreagă", care se sprijină și pe film și dans; „Beethoven în interpretarea lui Bruno Walter"; „Violoniști celebri: Oistrah, Heifetz, Milstein"; „Armstrong" ș. a.

Teatrul, care se află în legătură cu 75 școli, oferă elevilor programe speciale, ca de exemplu „Revoluția franceză", „Evoluția cîntecului muncitoresc", apoi programe de beletristică în care operele de artă sînt înfățișate, comentate, explicate.

Socotim ca foarte valoros aportul cultural al Teatrului muzical din Praga și cifra de 1.400.000 spectatori care au vizionat spectacolele sale de-a lungul celor 13 ani scurși de la înființare, este concludentă.

Modugno

Cînd, cu ani în urmă, s-a desfășurat Festivalul peninsular de la San Remo, în cadrul căruia se urmărește selecționarea celor mai bune cîntece creiate de compozitorii italieni de muzică ușoară, numele sicilianului Domenico Modugno era complet necunoscut. A fost apreciat însă mult cîntecul său *Volare* care, cu acest prilej a și fost premiat. De fapt, *Volare* cuprindea sîmburele noului adus de Modugno în acest gen de muzică. Este de amintit că romanța italiană, canzonetta atît de iubită de marele public, a cunoscut o epocă de mare înflorire, grație unor compozitori ca Luigi Denza, Mario Costa și îndeosebi Paolo Tosti. Din păcate, oglindind sentimentele mic burgheze ale timpului, ea nu a fost scutită de mediocritate, de dulcegărie și banalitate. Dar în anii care au urmat războiului, genul ușor a cunoscut un reviriment. O seamă de compozitori italieni au înțeles că, dincolo de facilitatea melodică, de cantilena nu rareori

lirică searbădă și de un ieftin sentimentalism, cîntecul italian închide potențe expresive mari ce se cuvin valorificate. Astfel pe fundamentul canzonettei populare și al tradiției ei seculare, compozitorii au creat cîntecul nou, cu nota sa de actualitate. Păstrînd intonațiile specifice canzonettei, l-au făcut să exprime un conținut profund uman, sentimente uneori de poetică nostalgie, de bucurie și umor, deseori de avînt creator. Uneori i-au infuzat anumite ritmuri moderne, de largă circulație, fără însă ca prin aceasta să-i știrbească din originalitatea melodiei. Modugno are meritul de a fi dat un impuls nou cîntecului, de a-l fi făcut robust și viguros, stenic și expresiv. El are maniera sa originală, de a conduce treptat melodia către un punct culminant, care în cazul lui *Volare* are și o corespondență strînsă în semnificația de fond a muzicii. Această gradație incită ascultătorul să urmărească ascensiunea melodiei care creiază un sentiment de așteptare. Cînd în sfîrșit s-a ajuns pe ultima treaptă, interpretului i se prilejuește acea expansiune și deci destindere care generează și în ascultător un sentiment corespunzător. Urmează concluzia pe care Modugno a înțeles, intuitiv, să o facă foarte scurtă, spre a nu dilua efectul. Volare cu succesul său a fost urmat de o seamă de alte cîntece ca *Piove*, *Io*, *Farfalle*, *Marina* etc. care i-au stabilit compozitorului o reputație ce a trecut de mult granițele patriei sale.

Pe Modugno, interpretul, l-am urmărit la concertele date la noi, cu interes. El intră pe scenă alergînd către microfon. Face gesturi multe și largi, în maniera italienilor meridionali, are o mimică volubilă, uneori exagerată, dar chipul în care cîntă este de o naturaleță și dezinvoltură care i-a atras multe simpatii. Modugno nu are o voce mare și nici suficient de clară. Ea are dimpotrivă o anumită răgușală — gen Armstrong —, căci cîntărețul se întrebuințează foarte mult, mergînd în lungi turnee, pretutindeni. În legătură cu aceasta s-a susținut de către unii interpreți și comentatori, chiar și de unii creatori ai genului, că pentru prezentarea muzicii ușoare nu e absolut necesar a avea... voce. S-a mers pînă a se afirma că nici în operetă vocea nu reprezintă o exigență de primul ordin. Lucrurile nu stau tocmai așa. Este foarte adevărat că o seamă de interpreți de muzică ușoară suplinesc vocea prin chipul atrăgător în care înfățișează publicului cîntecul. Modugno este dintre aceștia. El uzează într-o largă măsură pe anumite elemente de pitoresc vizual. Temperamentul său fugos, sudic, gesticulația sa în cel mai pur stil napolitan, sînt pentru o seamă de spectatori, atrăgătoare. Uneori doar „zice" cîntecul, alteori îi imprimă o anumită căldură de ordin intonațional. Dicțiunea, deși precipitată este inteligibilă. În registrul acut are, deseori, o intensitate a sonorității foarte puternică, deseori detună — ceea ce a și făcut ca italienii să numească, pe cei care au adoptat stilul său, *urlatori*, spre deosebire de *melodici*. Realitatea este că entuziasmul, voioșia lui Modugno, specificul cîntului său plac, iar interpretarea sa directă și de mare vitalitate opusă cîntului desuet, lînced și sentimental, a cucerit publicul amator de muzică ușoară. Nu e mai puțin adevărat însă că atunci cînd un asemenea interpret are și voce, cultivînd cîntul frumos, el are și mai multe șanse de a apropia ascultătorii de muzica pe care o prezintă.

În cadrul spectacolelor s-a manifestat și tînăra saxofonistă și cîntăreață Ingela Brander, care a susținut de fiecare dată, prima parte a programului. Trecem peste repertoriul său, în bună parte vechi de mai multe decenii, ca și peste unele aranjamente orchestrale defectuoase, pentru a sublinia muzicalitatea-i și temperamentul juvenil, datorită cărora și-a cîștigat simpatia publicului.

Se cuvine citat, pe de altă parte, la modul cel mai pozitiv, participarea activă a orchestrei „Electrecord", care sub conducerea lui Alexandru Imre, a dovedit atît pe unități instrumentale cît și în ansamblu calități de precizie și sensibilitate artistică.

J.-V. PANDELESCU

DIN ȚARĂ

Iași

Deschiderea stagiunii muzicale ieșene a coincis anul acesta cu o aniversare. Filarmonica de stat „Moldova" împlinind douăzeci de ani de activitate. Această sărbătorire ne-a îndreptat gîndurile către trecutul în care generații de muzicieni animați de sentimente generoase s-au străduit să pună bazele unei orchestre simfonice cu o activitate permanentă.

Pînă în a doua jumătate a secolului trecut nu avem nici o mențiune despre existența vreunei alcătuiri orchestrale la Iași. Nu înseamnă însă că moldovenii nu avuseseră prilejul să admire sonoritățile unor formații muzicale mari. În urmă cu mai bine de un veac și jumătate, în prezența cneazului Potemkin și armatelor ruse, s-a cîntat pe șesul Țutorii un „Te-Deum" de G. Sarti. Pentru istoria muzicală a Iașului evenimentul acesta este de o mare însemnătate. Obișnuiți cu micile formații lăutărești sau cu meterhaneaua turcească, moldovenii iau pentru prima oară contact cu muzica apuseană profesionistă prin intermediul unui ansamblu coral-instrumental impresionant.

Iubitorii de artă din Iași au mai avut apoi posibilitatea să asculte orchestre de dimensiuni reduse, cu ocazia reprezentațiilor teatrale date de numeroase trupe străine care au vizitat capitala Moldovei. Mai tîrziu, au apreciat producțiile date de „Școala de muzică și declamațiune" în cadrul cărora s-au executat lucrări cum ar fi: „Corul trumfal" scris de Francisc Caudella, directorul școalei (1865), Concertul în mi minor pentru pian și orchestră de Chopin în interpretarea elevei Sion Aspasia sau fragmentul din actul al doilea al operei „Fata Răzeșului" de Ed. Caudella (1887) etc.

An de an activitatea muzicală se îmbogățește. Numit director al conservatorului în anul 1893, Ed.

Caudella va aduce o contribuție însemnată la propagarea muzicii simfonice. „Mă fălesc — scria Caudella în anul 1908 — că eu am fost acela care cel dintîi a executat în Iași cu orchestra conservatorului o *simfonie* de Beethoven și o uvertură de Richard Wagner, Rienzi. Într-adevăr în cadrul producțiilor din anii 1894—1899 se execută simfonii de Haydn, Mozart, Beethoven, uverturi de Mozart, Beethoven, Weber, Rossini, Wagner și concerte de Hummel, Weber, Chopin și Mendelssohn-Bartholdy. Nu este neglijată nici creația autohtonă, incluzîndu-se în programele producțiilor lucrări ca: „Fantezie-capriciu", „Pe mare", „O foaie de album" de Ed. Caudella, „Preludiul simfonic" de E. Mezzetti.

Primele decenii ale veacului nostru înregistrează noi eforturi ale muzicienilor ieșeni — eforturi stăvilite mereu de nepăsarea cercurilor conducătoare ale vremii— pentru a continua și dezvolta activitatea simfonică la Iași. Gavriil Musicescu, Antonio Cirillo, Enrico Mezzetti, Anastasie Theodorini, Ion Vlădutză s-au străduit să țină treaz interesul pentru muzica simfonică, să îmbogățească viața spirituală a publicului ieșean.

În preajma primului război mondial activitatea simfonică cunoaște o perioadă de declin. Dar în vremurile grele, de frămîntări și lipsuri ale războiului, George Enescu a știut să strîngă în jurul său un grup de muzicieni, punînd bazele unei orchestre simfonice cu care, în stagiunea 1917—1918, dă peste douăzeci de concerte.

Activitatea lui George Enescu va fi continuată de Nicolae Teodorescu, Antonin Ciolan, Mircea Bîrsan. *Condițiile de viață ale instrumentiștilor*, indiferența cercurilor conducătoare care nu se interesau de problemele educației muzicale a publicului, determină din nou o scădere a manifestărilor simfonice. Concertele se organizează sporadic. Nici Societatea simfonică „G. Enescu", nici „Societatea de gimnastică, sport și muzică" nu reușesc să organizeze o activitate continuă. Reușind să înfrîngă numeroase dificultăți, profesorul Radu Constantinescu — director al conservatorului — pune, împreună cu un grup de muzicieni în perioada următoare, bazele unei orchestre simfonice de stat.

Concertul simfonic festiv de inaugurare a „Filarmonicii Moldova" are loc vineri 9 octombrie 1942 în sala Teatrului Național, sub conducerea lui George Enescu. În programul concertului au figurat: Uvertura „Nunta lui Figaro" de W. A. Mozart, Simfonia III „Eroica" de L. v. Beethoven, Antract din „Rosamunda" de Fr. Schubert, Rapsodia romînă nr. 2 de G. Enescu și uvertura „Maeștrii cîntăreți" de R. Wagner. Prezentarea programului a fost făcută de profesorul Constantin Georgescu. De la această dată, concertele se vor organiza fără întrerupere, Filarmonica dezvoltîndu-și neîncetat activitatea. În condițiile noi create de regimul democrat popular, Filarmonica de stat „Moldova" cunoaște o continuă înflorire aducînd o contribuție valoroasă la opera de educare muzicală a maselor, de făurire a omului nou. Prin înființarea în 1953 a corului Filarmonicii — care a primit numele compozitorului și dirijorului G. Musicescu — iar după doi ani (1955) a orchestrei de muzică populară „Doina Moldovei", prin înzestrarea instituției cu o sală proprie de concerte, s-au creat condițiile materiale pentru desfășurarea unei multilaterale activități. Cele trei formații — orchestra simfonică, orchestra de muzică populară și corul — prezintă programe cu un conținut variat atît la sediu cît și în deplasare în oraș și în regiune. La acestea se adaugă concertele de cameră, concertele-lecție, concursurile muzicale, turneele și audițiile. Filarmonica și-a cucerit simpatia iubitorilor de muzică din Iași și din întreaga țară, aprecierile favorabile ale unor interpreți de frunte din țară și de peste hotare.

Este elocventă creșterea continuă a activității filarmonicii, comparînd cîteva din cifrele ce însumează — de-a lungul anilor — numărul de concerte și spectatorii care le-au audiat. De pildă, dacă în anul înființării (1942) Filarmonica a avut un număr de 2584 auditori, zece ani mai tîrziu, în anul 1952, numărul acestora ajunge la 39.930. Ultimele stagiuni înscriu în graficul realizărilor cifre impresionante care reflectă o însuflețită activitate muzicală. În stagiunea precedentă de exemplu (1961—1962), colectivul filarmonicii a prezentat un număr de 389 de concerte la care au participat 107.329 auditori.

Dacă numărul de auditori a crescut de la an la an, *aceasta se datorește nu numai calității artistice a* concertelor ci și repertoriului, în genere alcătuit cu grijă și urmărind o treptată îmbogățire a culturii iubitorilor de muzică. În ultimul deceniu au putut fi ascultate în concertele filarmonicii prime audiții ca: Simfonia a IX-a de Beethoven, Recviemul de Mozart, „Anotimpurile" de Haydn, Recviemul de Verdi, „Cîntarea pădurilor" de Șostakovici, „Alexandr Nevski" de Prokofiev, „Carmina Burana" de Carl Orff, „Oratoriul patetic" de Sviridov. Simfonia a II-a de Haciaturian, Simfoniile I, IX, X, XI de Sostakovici, Concertul pentru orchestră de Bartok, „Petruska" și „Pasărea de foc" de Strawinski etc. Alături de lucrările muzicale din literatura universală, în programele filarmonicii au figurat numeroase creații ale compozitorilor romîni ca: G. Enescu, M. Jora, D. Cuclin, I. Chirescu, T. Brediceanu, I. Dumitrescu, P. Constantinescu, M. Negrea, Gh. Dumitrescu, A. Mendelsohn, C. Bobescu, O. Varga, A. Vieru, D. Bughici, T. Olah, D. Constantinescu, D. Popovici etc. Un interes deosebit a manifestat Filarmonica față de creația compozitorilor ieșeni A. Stoia, V. Popovici, C. Constantinescu, D. Chiriac, V. Ionescu-Pașcani ale căror lucrări au putut fi întîlnite mereu în concertele simfonice și mai ales în concertele corale.

G. Enescu scria în anul 1943: „Urez Filarmonicii „Moldova" să trăiască veacuri pentru a-și îndeplini prea frumoasa misiune — ce-i este încredințată". Prin „prea frumoasa misiune" marele artist înțelegea munca de educație muzicală a poporului, de răspîndire a muzicii în cele mai îndepărtate colțuri ale țării. Rezultatele obținute de colectivul filarmonicii în acest sens, ne îndreptățesc speranța că, în viitor,

munca de educare muzicală a maselor, de făurire a unui auditoriu nou capabil să guste marile creații muzicale, va fi îndeplinit cu și mai multă stăruință și pasiune.

★

Concertul simfonic festiv cu care s-a deschis la 5 octombrie stagiunea 1962—1963, a cuprins poemul-cantată „Comunistul", pentru cor și orchestră de C. Palade, Concertul în re major pentru vioară și orchestră de N. Paganini (solist Ștefan Ruha) și Simfonia II-a de A. Haciaturian. Programul a fost pregătit temeinic, corul, orchestra simfonică și dirijorii — G. Vintilă și I. Pavalache — străduindu-se să dea un concert de înaltă ținută artistică. În ceea ce privește solistul, ne-au surprins unele neglijențe tehnice și lipsa de expresie cu care Ștefan Ruha a interpretat strălucitorul concert de Paganini.

Concertul simfonic următor (12 octombrie 1962) a fost condus de Ion Baciu — dirijor permanent al filarmonicii. Am remarcat din program îndeosebi „Sărbătoarea primăverii" de Igor Strawinski (în primă audiție) și Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră de Beethoven (solistă Sofia Cosma).

În cadrul schimburilor culturale cu U.R.S.S. prilejuite de tradiționala „lună a prieteniei" a concertat la Iași în zilele de 19 și 20 octombrie violonistul Igor Oistrah. „Festivalul Ceaikovski" dirijat de G. Vintilă a cuprins: Simfonia I-a (în primă audiție). Concertul pentru vioară și orchestră și uvertura-fantezie „Romeo și Julieta". Oaspetele sovietic a dat concertului pentru vioară de Ceaikovski o interpretare sobră care a adus lucrării un profil nou, de o mare claritate.

Tendința de înnoire a repertoriului simfonic în primele concerte ale stagiunii a putut fi remarcată și în programul din 26 octombrie 1962 dirijat de N. Vurpăreanu. Două prime audiții: Concertul nr. 5 pentru vioară și orchestră de H. Vieuxtemps (solist Dan Podlovski) și Uvertura festivă de D. Șostakovici, au venit să îmbogățească orizontul artistic al iubitorilor de muzică din Iași. Dirijorul N. Vurpăreanu s-a afirmat în ultimul timp prin stăruința cu care urmărește să imprime orchestrei o sonoritate echilibrată și o reliefare tot mai clară a nuanțelor. Acest lucru s-a făcut simțit în Rapsodia romînă de M. Negrea și în Simfonia clasică de S. Prokofiev, lucrări care au completat programul concertului din 26 octombrie a.c. Pe viitor este necesar să insiste mai mult asupra expresivității gestului.

Interesant și de o calitate artistică corespunzătoare, a fost și programul concertului din 2 noiembrie 1962 dirijat de Ion Baciu (deși corzile au sunat uneori neomogen). Tînărul șef de orchestră manifestă o înclinație constantă către lucrările care solicită valorificarea unor bogate resurse dirijorale. „Serenada" de M. Andricu și Concertul pentru violoncel de A. Haciaturian (solist Vl. Orlov) au fost conduse cu claritate, iar „Tablourile dintr-o expoziție" de Musorgski-Ravel au impus o intensă participare atît dirijorului cît și orchestrei. Poate, uneori, s-a exagerat puțin aspectul pitoresc în dauna sensului expresiv.

Programul din 9 noiembrie 1962 dirijat de N. Vurpăreau a readus în concert una din cele mai populare lucrări — Simfonia a V-a de Dvorak. Execuția a fost remarcabilă, cu momente în care au impresionat sonoritatea omogenă și clara construire a imaginilor. În concert a mai figurat și Suita în stil clasic de A. Vieru.

O săptămînă mai tîrziu (16 noiembrie 1962), Al Garabet a prezentat un concert alcătuit din: Preludiu simfonic de Mezzetti, Suita slovacă de Novak, Uvertura „Mireasa vîndută" de Smetana. Ca piesă solistică s-a executat Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră de J. Brahms care, în interpretarea lui Al. Demetriad s-a distins printr-o desfășurare unitară, expresivă.

Pentru cine urmărește manifestările Filarmonicii de stat „Moldova", este evidentă atenția acordată programării muzicii romînești. Uneori, totuși, creația compozitorilor nostri ocupă locul „Cenușăresei". Un exemplu grăitor în acest sens ne-a oferit concertul din 23 noiembrie 1962, în cadrul căruia Suita pentru orchestră de D. Bughici nu a fost executată integral. În afară de acest aspect negativ care se referă, în general, la atitudinea unor dirijori, concertul s-a desfășurat în bune condițiuni. Dirijorul Silviu Zavulovici a condus orchestra cu eleganță în Simfonia „Haffner" de Mozart și a subliniat atmosfera eroico-dramatică a uverturii „Egmont" de Beethoven. Acompaniamentul concertului pentru vioară de Brahms (solist D. Podlovski) a fost însă nesigur, ceea ce a dus, mai evident în final, la decalaje supărătoare

MIHAI COZMEI

* * *

Că la Iași publicul a îndrăgit spectacolele coregrafice o dovedesc sălile pline, populate în special de tineret. Colectivul operei ieșene, pășind pe linia realizării spectacolelor tot mai bune, a invitat pentru montarea ultimei premiere pe regizorul coregraf Oleg Danovski și pe dirijorul George Vintilă, de la Filarmonica din Iași.

Spectacolul montat cuprinde patru lucrări diferite în ce privește conținutul și stilul: „La Piață" de Mihail Jora și „Priculiciul" de Zeno Vancea, două remarcabile creații romînești ale genului, apoi „Bolero" de Ravel și „Francesca da Rimini" de Ceaikovski.

Muzica celor două spectacole romînești a însuflețit de peste două decenii pe coregrafi în creațiile lor și toate operele din țara noastră și unele de peste hotare le-au înscris în repertoriul lor.

În cele patru balete Oleg Danovski urmărește reliefarea situațiilor dramatice, sublinierea trăsăturilor de caracter ale personajelor. Dacă accentul nu a căzut pe dans în aceste balete faptul se datorește atît muzicii, care nu oferă suficiente momente

dansante cît și libretelor coregrafice a căror acțiune este foarte densă. Și în cazul acesta direcția de scenă s-a folosit de elemente de dans și pantomimă, realizînd o plastică a mișcărilor deosebit de sugestivă.

În baletul „La piață" de Mihail Jora se remarcă mai multe momente foarte bine redate de către Cristina Olinescu — Chiva, Ion Ranja — plutonierul, Victor Muncaciu — bețivul.

„Priculiciul" de Zeno Vancea prilejuiește montarea unei noi versiuni a libretului semnat tot de Oleg Danovski. Ni s-a părut că mijloacele de expresie sînt uneori prea caricaturizante. Acțiunea este însă clară și concluzia subiectului prin pedepsirea celor ce provoacă superstițiile (vrăjitoarea și cîrciumarul) pare verosimilă.

Remarcăm în această lucrare din nou pe Cristina Olinescu și pe Victor Muncaciu pentru realizarea rolurilor Floarea și Cîrțan. În roluri mai mici s-a afirmat ca meritorie prezența Lilianei Nicolau și a lui St. Dinu. O creație remarcabilă dovedește Natalia Vronschi-Gașlev în rolul vrăjitoarei, prin puterea de convingere cu care își interpretează rolul.

Bolero-ul de Ravel devenit popular din concerte, aduce în libretul lui Oleg Danovski o temă nouă: lupta pentru pace, lupta pentru eliberarea Spaniei. Muzica, fără să aibă o expresie eminamente sensuală așa cum a fost adesea prezentată, este viguroasă, colorată. Reunind toate forțele baletului ieșan, folosind intens turnanta care sporește ideia de mișcare, montarea acestui balet este reușită.

Francesca da Rimini de Ceaikovski, cu bogăția imaginilor pe care compozitorul le-a găsit în cîntul V din „Infernul" lui Dante, l-a ajutat pe Oleg Danovski să construiască un interesant libret coregrafic.

Prezentată în premieră pe țară, acest spectacol folosește o gamă foarte bogată de mijloace de expresie al cărui moment central este marele adagio pe cunoscuta temă (a II-a) din Francesca, iar punctul culminant este zguduitorul final realizat pe măsura descrierilor lui Dante și a dramatismului muzicii lui Ceaikovski. Sînt puse în valoare aci resursele expresive și coregrafice ale Cristinei Olinescu (protagonistă în toate cele patru spectacole) balerină cu largi posibilități, ale lui Ion Rusu, Ion Bărtanciuc, Lucia Dubeu. În această lucrare se remarcă de asemenea pe deplin calitățile expresive ale corpului de balet. Oleg Danovski a avut un prețios colaborator în scenograful Ion Ipser, care a creat patru decoruri strict diferențiate îmbogățind considerabil spectacolul.

Conducerea muzicală, sudînd acțiunea cu muzica, a căutat să reliefeze continuu latura concertistică a celor patru lucrări. Dirijorul George Vintilă are la îndemînă o orchestră în care corzile se cer întărite numeric (îndeosebi în „Bolero" și în „Francesca").

ION PAVALACHE

Oradea

La Oradea a avut loc un concert dat de către Filarmonica locală sub conducerea dirijorului Miron Rațiu. Programul a cuprins muzică de Weber (uvertura Oberon), Ravel (Concertul de pian pentru mîna stîngă), I. Mureșianu (Trei dansuri) și Haydn (Simfonia despărțirii), solist pianistul Siegfried Rapp (R.D. Germană).

★

Orchestra Simfonică din Oradea se află în plin progres în ceea ce privește unitatea ansamblului. Mai puțin satisfăcător se prezintă situația în grupele solistice (flaut și oboi). O deficiență supărătoare este lipsa unui acordaj premergător concertului, dar aceasta nu rezolvă situația, din pricină că instrumentele sînt de proveniență diferită. Acest lucru s-a simțit foarte mult îndeosebi la Ravel.

Am ascultat cu plăcere interpretarea uverturii Oberon, cîntată cu mult brio. Cu această ocazie a ieșit în evidență temperamentul și siguranța dirijorului Rațiu.

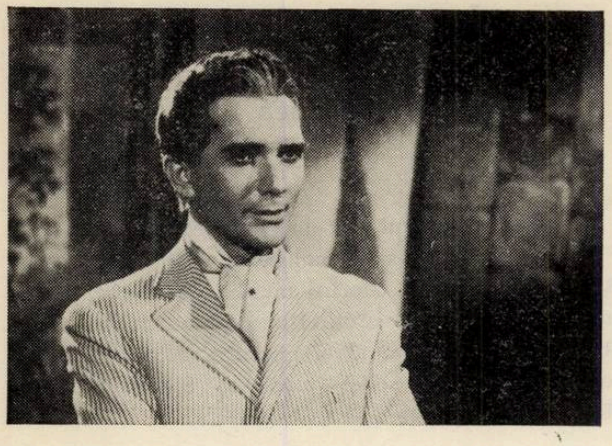
Concertul de Ravel a constituit pentru orchestra din Oradea un examen serios și avem motive să credem că un număr mai mare de repetiții ar fi asigurat o interpretare mai reușită. În ceea ce privește pe Siegfried Rapp îl apreciem ca pe un muzician serios și un virtuos al mîinii stîngi. Am fi dorit însă să cînte Concertul de Ravel cu mai multă pasiune și mai multă strălucire.

De un succes deosebit s-a bucurat interpretarea Simfoniei de Haydn cîntată îngrijit și cu o simțitoare dăruire din partea orchestrei. Dacă mai adăugăm la aceasta și faptul simbolic că acest concert a însemnat și o „despărțire" a concert-maestrului Ștefan Lory care a plecat la Cluj, avem un motiv în plus ca această glumă muzicală să o luăm... în serios.

S-a mers și pe unele efecte de lumină (așa cum a fost inițial cîntată Simfonia de Haydn), unde pe măsura plecării instrumentiștilor, se sting și luminile.

Sperăm că orchestra și dirijorul la o nouă vizionare vor dovedi vizibile progrese.

D. BUGHICI



Valentin Teodorian

Poate că mulți iubitori ai artei lirice s-au întrebat : căror împrejurări datorează tenorul Valentin Teodorian, solist al Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., acel complex de însușiri care îi dau posibilitatea să abordeze, cu egal succes, atît pe scena operei cît și pe estrada de concert, la radio, televiziune și în înregistrările pe discuri, creații de diferite genuri și stiluri ! Pentru a da un răspuns vom face o mică incursiune în viața artistului.

Era prin 1932, într-o perioadă de frămîntări a Operei Romîne, devenită, cu unsprezece ani mai înainte, instituție de stat. La unele repetiții ca și la multe spectacole, în loja artiștilor apărea un copil de patru ani. Vioi, cu ochi ageri, cu atenția încordată, ceea ce îi da un aer de seriozitate, el atrăgea atenția celor care participau, cu inima plină de emoție, la strădaniile pentru consolidarea primei noastre scene lirice. Curînd aflarăm că micul amator de operă erau fiul baritonului Constantin Teodorian, membru fondator și prim solist al Operei Romîne, posesorul unei voci cu un timbru excepțional, de mare claritate. După un an de frecventare a spectacolelor, Valentin memorase și reproducea arii și recitative din Rigoletto și Cio-Cio-san, opere care au exercitat asupra lui o impresie covîrșitoare. Foarte curînd începu să „bată măsura", imitînd pe dirijori, cu un remarcabil simț al ritmului. Apoi, în 1933, cu ocazia comemorării profesorului și compozitorului D. G. Kiriac, fondator și dirijor al societății corale *Carmen*, am avut o surpriză, pe care, vorbind de această manifestare, ziarul „Universul" o consemnează astfel : *„...La sfîrșit, micuțul Valentin, în vîrstă de numai 5 ani, fiul cunoscutului bariton C. Teodorian, a condus corul și a cîntat arii, impresionînd prin precocitatea lui muzicală".* În sală erau artiștii poporului de azi, maestrul George Georgescu (care, 18 ani mai tîrziu avea să dirijeze premiera operei *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, în care Valentin Teodorian a creat pe Rică Venturiano) și profesorul Ioan D. Chirescu (care 15 ani mai tîrziu avea să-i predea cunoștințele de teorie și solfegiu).

În 1935, la vîrsta de șapte ani, Valentin este „distribuit" de directorul de scenă Constantin Pavel în rolul Fritzchen din operata *Frederika* de Fr. Lehar, un rol vorbit, de cîteva minute, dar care cerea totuși memorie, talent și o bună dicțiune. Astfel „artistul precoce", cum i se spunea obișnuit, cîștigă primii bani din viață, prin muncă cinstită și sudoarea... machiajului și a primului contact cu lumina rampei.

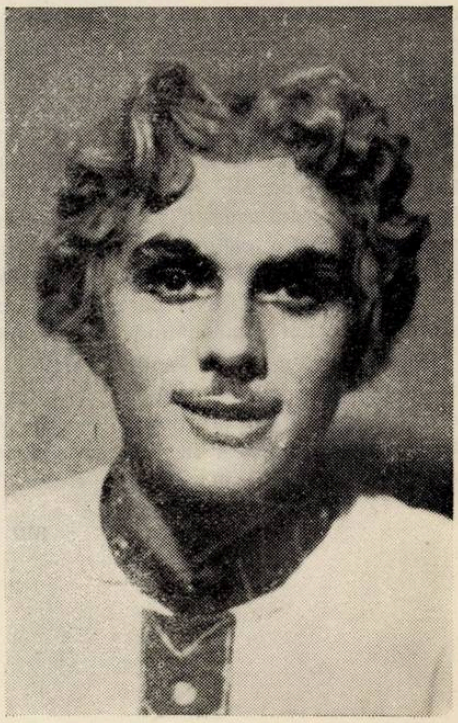
Valentin Teodorian s-a născut la 4 iunie 1928, în casa părinților săi, doi slujitori devotați ai artei muzicale. Eugenia Teodorian mama sa, membră a soc. *Carmen* împreună cu tatăl său, baritonul C. Teodorian, i-au trezit dragostea pentru muzică. Era în clasa șasea de liceu cînd alături de Nicolae Secăreanu, Mircea Buciu, Nella Dumitriu și Orchestra simfonică a Filarmonicii, sub bagheta lui George Enescu, a participat ca solist la prezentarea în primă audiție a unui oratoriu de Paul Constantinescu.

Au urmat apoi doi ani de ucenicie la partida tenorilor din corul Radiodifuziunii, sub conducerea lui D. D. Botez.

În anii puterii populare, Valentin Teodorian află condițiile cele mai prielnice pentru dezvoltarea talentului său. La Conservatorul „Ciprian Porumbescu" studiază teoria cu Ioan D. Chirescu, armonia cu Paul Constantinescu, istoria muzicii cu Zeno Vancea.

În anul 1949 se prezintă la concursul de soliști, instituit de Opera de Stat din București, unde este angajat. Iată-l deci, la etatea de 21 ani, solist al operei noastre, debutînd în rolul Arlequin (Beppo) din opera *Paiațe* de Leoncavallo. El s-a remarcat prin calitățile vocii sale lirice, prin simțul artistic și o sensibilitate vie față de personajul întruchipat. *Regizorul Jean Rînzescu* — afirmă el — *mi-a călăuzit primii pași pe scenă, cu pricepere și răbdare, sugerîndu-mi stările de spirit ale personajelor, cerîndu-mi apoi ca singur să găsesc expresia plastică adecvată fiecărui moment și nu să imit ca o maimuță pe dresorul său.* Așa s-a născut în tînărul artist dorința de a „juca" rolul, nu numai de a-l „cînta", de a creia personaje cît mai variate, de a le da viață și contur propriu, printr-o expresie muzicală și scenică vie, capabilă să trezească în spectator adevăratele emoții artistice. Dar pentru aceasta, o dată cu scurgerea anilor, cîntărețul și-a mărit strădaniile pentru însușirea unei culturi muzicale și generale, atît de necesare oricărui bun interpret. Mergînd pe acest drum, în cei 13 ani de carieră lirică, Valentin Teodorian a abordat un mare număr de roluri de operă, din creațiile lui *Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Delibes, Massenet, Gounod, Wagner, Musorgski, Borodin, Ceaikovski, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu* etc. El a făcut unele izbutite încercări de a compune lieduri și coruri și de a orchestra mici piese vocale.

Paralel cu spectacolele de operă, Valentin Teodorian este mereu prezent pe estrada de concert, în recitaluri



de arii și lieduri, în înregistrări pe discuri, abordînd un repertoriu care cuprinde variate stiluri și genuri muzicale : operă, operetă, muzică vocal-simfonică, lieduri și canzonete, muzică ușoară și populară. Vocea sa de tenor liric-lejer, cu un timbru agreabil, catifelat, suficient de amplă și pătrunzătoare, datorită bunei tehnici a emisiei și impostației și unei respirații dozată și egalizată, are o remarcabilă suplețe.

În domeniul operei, Teodorian a evoluat de la belcanto-ul italian, în care vădește o nuanță de duioșie sau un patos moderat (Arlechinul din *Paiațe*, Ernesto din *Don Pasquale*, Rinnuccio din *Gianni-Schichi*), la recitativul melodic, și melodia cu o puternică funcție dramatică legată structural de textul literar, din drama muzicală modernă (David din *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* de Wagner, Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, Ștefan din *Fata cu garoafe* de Gheorghe Dumitrescu).

Mlădierea vocii, mai cu seamă în pasajele de virtuozitate, dau unor personaje (ca Almaviva din *Bărbierul din Sevilla* și Belmonte din *Răpirea din Serai*) un colorit luminos, vesel și antrenant. Pe aceeași linie, optimismul, iubirea și dragostea de viață își găsesc o expresie vie în multe din rolurile sale (Rodolfo din *Boema* de Puccini, Gerald din *Lakmé* de Delibes, Ducele de Mantua din *Rigoletto*, Fenton din *Falstaff*, Alfredo din *Traviata* de Verdi, Vladimir din *Cneazul Igor* de Borodin etc.).

În ce privește tehnica sa vocală, pe care o socotim remarcabilă, pentru a cuprinde întreaga gamă a nuanțelor lirice sau dramatice, ea necesită o îmbunătățire a impostației acutelor.

O caracteristică demnă de relevat și care vine să îmbogățească paleta sa expresivă este umorul. Fără a aluneca pe panta șarjei, comicul lui Valentin Teodorian este adînc grăitor fiindcă țîșnește natural din trăirea personajului (Rică Venturiano, Almaviva, ucenicul David). O altă latură a activității sale este prezența în opera modernă, cu o tematică actuală și un mesaj revoluționar. Astfel, boierul Baloneanu din *Răscoala* este înfățișat ca un exponent al mentalității burgheze, în contrast cu Ștefan din *Fata cu garoafe*, care ne apare ca un revoluționar înflăcărat, exponent al clasei muncitoare, un luptător patriot, capabil de fapte de eroism.

Din opera rusă merită a fi menționate două creații : Nebunul din *Boris Godunov* și poetul Lenski din *Evgheni Oneghin*. Chipul cum tenorul Teodorian folosind uneori chiar vocea albă, dezimpostată, redă rătăcirea minții nebunului, adînca durere exprimată în acel scurt leit-motiv, format din repetarea a două note, la interval de o secundă minoră coborîtoare (simbol al suferinței întregului popor rus oprimat de regimul țarist), cuvintele, pe cît de naive, pe atît de sentențioase adresate țarului Boris, costumația, machiajul și jocul de scenă fac din această creație de scurtă întindere, o realizare impresionantă.

Rolul poetului Lenski este de asemenea întruchipat cu o deosebită plasticitate. Lenski este redat ca un om care, deși are vădite calități, datorită convenienței sociale și mentalității retrograde a nobilimii și burgheziei ruse din secolul trecut, renunță la iubire, prietenie și viață. Ceea ce caracterizează această creație și justifică succesul obținut cu acest rol este sinceritatea și ardenta trăire cu care Valentin Teodorian se substituie personajului. Marea arie *De ce, de ce ?* ,în care cîntărețul etalează o întreagă gamă expresivă, prin folosirea tehnicii filajului, a falsetului și a unor subtile nuanțe coloristice, scena duelului și a morții sînt momentele unei frumoase realizări.

Și apariția sa în primul film muzical romînesc *Darclée*, cu fragmente din operele *Romeo și Julietta* și *Faust* de Gounod, este demnă de apreciat.

În domeniul muzicii vocal simfonice menționăm oratoriul Mathäus Passion de J. S. Bach, *Oratoriul* de Paul Constantinescu, *Patru balade pentru tenor și orchestră* de Th. Rogalski, *Serenada pentru tenor, corn și orchestră de coarde* de Benjamin Britten, *Simfonia primăverii* și *două cicluri de lieduri* de același compozitor, *Recviemul* de Verdi.

Din numeroase lieduri (Scarlatti, Pergolesi, Caldara, Giordano, Monteverdi, Beethoven, Schubert, Schumann, Wolf, Grieg, Mangoianu, I. Borgovan, M. Jora, P. Constantinescu, N. Lungu) relevăm : ciclul *Dragoste de poet* de Schumann, Sonetele de Benjamin Britten, *Ultima primăvară* de Grieg, *Pasărea înaltă* de Mihail Jora, interpretate cu adîncă înțelegere și simțire.

Interpretarea canzonetelor italiene într-un stil autentic i-a adus tenorului Valentin Teodorian aprecierile unui larg cerc al iubitorilor de muzică iar dintre discurile imprimate la Electrecord, cel care cuprinde canzonete se bucură de o mare popularitate.

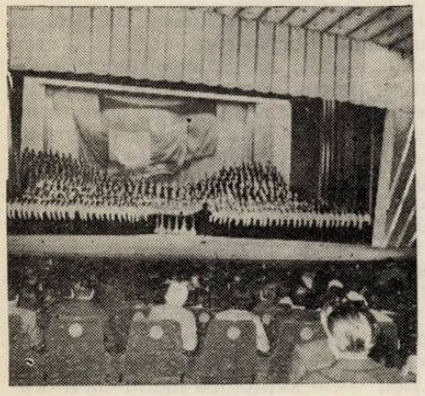
În ce privește muzica ușoară, utilizarea unei tehnici vocale superioare, a unei frazări inteligente, face din Valentin Teodorian unul din cîntăreții preferați ai ascultătorilor.

Și totuși, deși cuprinzător, repertoriul lui Valentin Teodorian mai poate fi îmbogățit. Interpretarea pe care o dă rolului de tenor din opera *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu, dovedește că artistul ar putea cînta cu multă forță expresivă cîntecul popular romînesc, așa cum cîntă canzonetele italiene. Tot astfel apare nejustificată lipsa sa din rîndurile interpreților unui gen atît de îndrăgit cum este cîntecul de masă.

Am subliniat prezența lui Valentin Teodorian în interpretarea creației romînești de operă. Ascultătorii așteaptă ca aceasta să fie și mai simțită în creația de lied și vocal-simfonică a compozitorilor romîni.

AL. COLFESCU

Fruntaşii cîntă fruntaşilor



În sala Palatului R.P.R., fruntaşii în întrecerea socialistă au participat la spectacolul oferit de artişti amatori, organizat de Consiliul local al sindicatelor din oraşul Bucureşti şi de Comitetul pentru cultură şi artă al Capitalei R.P.R.

Pe fundalul împodobit cu drapele R.P.R. şi P.M.R. s-au profilat într-un impetuos mănunchi peste 600 corişti de la Uzinele „Republica", „23 August", „Griviţa Roşie", „Vulcan", întreprinderea „Dîmboviţa", „Ministerul Comerţului". *Mîndrie şi cîntec ne eşti Romînie* de Matei Socor, *Azi cîntă marile furnale de* Sabin Drăgoi, *Înfloreşti pămînt al Romîniei* de Gheorghe Dumitrescu şi *Cîntăm Partid* de Vasile Popovici au răsunat cu avînt din sutele de piepturi ale artiştilor amatori bucureşteni de cele mai diferite profesii, exprimînd vigoarea tineretului nostru dornic să construiască liber, să trăiască în pace şi prietenie cu celelalte popoare.

Artişti amatori de la Casa de cultură a raionului „16 Februarie", Fabrica de confecţii şi tricotaje „Bucureşti", Intreprinderea poligrafică „13 Decembrie". Fabrica de bere „Rahova", Fabrica „Filimon Sîrbu" au încîntat asistenţa prin măiestria execuţiei dansurilor, de la suite ardeleneşti, moldoveneşti, munteneşti, la jocul căluşarilor din Oltenia culminînd cu admirabilul joc al copiilor salariaţilor de la Cooperativa „Munca" ce nu au depăşit încă vîrsta de 8 ani. Micuţii artişti au executat în aplauze şi ovaţii, cu precizie şi simţ ritmic, „dans din Oaş" iar, alături de cei mari, „dans de căluşari".

Plină de viaţă a fost interpretarea tarafurilor reunite ale întreprinderilor : „Electronica" „Griviţa Roşie", „Steaua Roşie", Metale neferoase, ca şi a formaţiilor de muzică uşoară ale Caselor de cultură ale tineretului din raioanele „Griviţa Roşie" şi „23 August".

Cînt o melodie, piesă scrisă şi prezentată de compozitorul George Grigoriu, executată în primă audiţie de solista amatoare dr. Marga Constantinescu, şi-a găsit o interesantă şi imediată verificare cu cerinţele publicului, cucerind meritate aplauze.

Momente de umor cu bună ţintă au fost „Roata dinţată", „Autocontrolul" ş.a. în interpretarea membrilor brigăzilor artistice de la Uzinele T. Vladimirescu, Electromagnetica şi a medicilor de la Spitalul Nr. 9.

La reuşita spectacolului au contribuit în egală măsură, buna organizare, regia, decorurile simple şi adecvate, disciplina tuturor formaţiilor. Acest spectacol în care fruntaşii au cîntat fruntaşilor, s-a bucurat de mult succes iar la sfîrşit, artişti şi spectatori, au ovaţionat îndelung manifestîndu-şi într-un singur glas dorinţa fierbinte pentru pace în intreaga lume.

Recital de amatori

Sala Dalles a găzduit un mănunchi de solişti amatori ai Casei de cultură din Raionul Griviţa Roşie, care au interpretat un program de arii din opere, operete şi muzică populară : *Glinka* — aria Antonidei din opera Ivan Susanin ; *Musorgski* — Tîrgul din Soroccinsc „Gopak" ; Verdi — Seri Siciliene (aria Elenei), Aria lui Rigoletto ; *Rossini* aria lui Don Bartholo din opera Bărbierul din Sevila ; *Dunaevski* — Vînt de libertate (Aria lui Gall), „Oamenilor muncii" (dublu cvartet) ; *J. Strauss* — Duete din opereta Voevodul ţiganilor ; *Schubert* — Berthe terţet din opereta Casa cu trei fete ; *Florin Comişel* — Ciocîrlia (terţet) şi cîntec gorjenesc (terţet cu solo) ; *Dinu Stelian* — Doină din Ardeal ş.a.

Este o iniţiativă lăudabilă cu un rezultat bun, la care s-a ajuns în urma unei munci entuziaste şi susţinute, dacă ţinem seama de faptul că formaţia numără abia trei ani de activitate. Alegînd lucrările în raport cu aptitudinile fiecărui cîntăreţ profesoara *Nina Bercaru,* îndrumătoarea formaţiei, reuşeşte să dezvolte calităţile vocale şi de interpretare, făcînd din repetiţii o adevărată şcoală de canto.

In cadrul programului prezentat s-au relevat îndeosebi sopranele Lucia Franceschini-Ioan, Mariella Dumitrescu, Florica Mateescu şi tenorii Titi Ionescu, Liviu Vasiliu şi Gheorghe Antonescu, care posedă voci de calitate şi posibilităţi de afirmare în domeniul muzicii de cameră.

Recomandăm să se facă o mai judicioasă selecţionare a programului întroducîndu-se cît mai multe duete, terţete, cvartete, care favorizează creşterea muzicalităţii cîntăreţilor, a disciplinei de ansamblu. La viitoarele recitaluri este de preferat să se facă apel la un pianist acompaniator profesionist, care să ajute efectiv la reuşita spectacolului.

Un exemplu demn de urmat

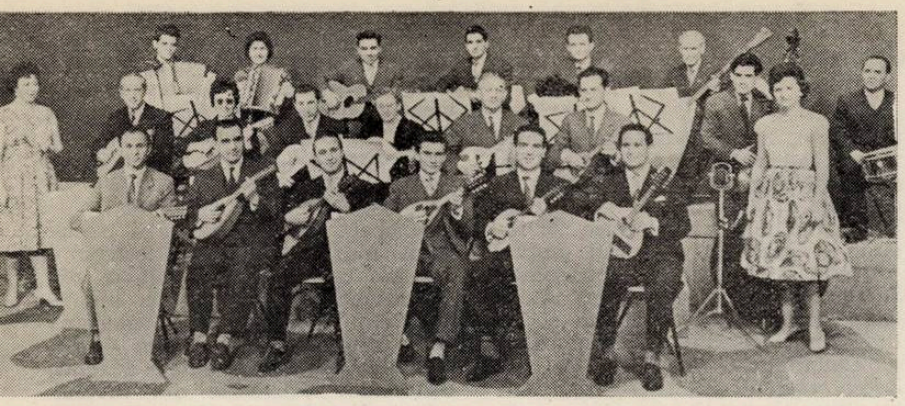
Datorită muncii perseverente la repetiţii, participării intense la viaţa artistică obştească, Orchestra de mandoline a Ministerului Minelor şi Energiei Electrice se bucură de o largă apreciere.

Formaţia apare cu regularitate la Radio şi Televiziune şi colaborează cu T.O.B., unde întregeşte partea instrumentelor de ciupit, în special în spectacolele de balet.

De curînd, formaţia a cunoscut bucuria unui eveniment deosebit : a apărut la Televiziune avînd ca solist pe tînărul cîntăreţ cubanez baritonul Ramon Calzadilla, care studiază în ţara noastră.

Orchestra este condusă de inginerul Leonid Gudzichievici care realizează împreună cu compozitorul Anatol Albin orchestraţia pentru piesele cîntate. Repertoriul cuprinde lucrări ale compozitorilor romîni şi sovietici (*Crainici ai păcii* — S. Sarchizov, *Infloresc călinii* — I. Dunaevschi, *Zamfir al meu* — A. Giroveanu, *Polca colhoznică* — Zaharov, *Partidul nostru* — A. Albin, *Serile Moscovite* — S. Sedoi, *Ochii iubitei* — E. Roman ş.a.)

Dintre membrii formaţiei se relevă solista vocală Virginica Gudzichie-



vici, mandolinistul solist Adrian Ungureanu, Eugen Negruş, Gh. Zamfirescu, Cornel Branea şi Gheorghe Mărcuş.

Ca rezultat al muncii depuse, la ultimul concurs al formaţiilor de amatori, orchestra a obţinut premiul I pe Capitală.

Croazieră muzicală

Formaţia de estradă a C.C.A. a prezentat de curînd spectacolul „Croazieră muzicală", o „călătorie" ilustrată cu creaţii de muzică uşoară ale compozitorilor din diferite ţări (*Oneşti* de Temistocle Popa, *Săniuţa fermecată* de Segers — R. P. Polonă —, *Gînduri pentru tine* — cîntec popular din Uruguay —, *Asta-i muzica ce-mi place* de Marius Mihail, — *Cred prieten* de Felţman — U.R.S.S. —, *Mandolinata* de Ion Vasilescu —, *Cîntecul primei iubiri* de Babadgianian — U.R.S.S. — şi altele).

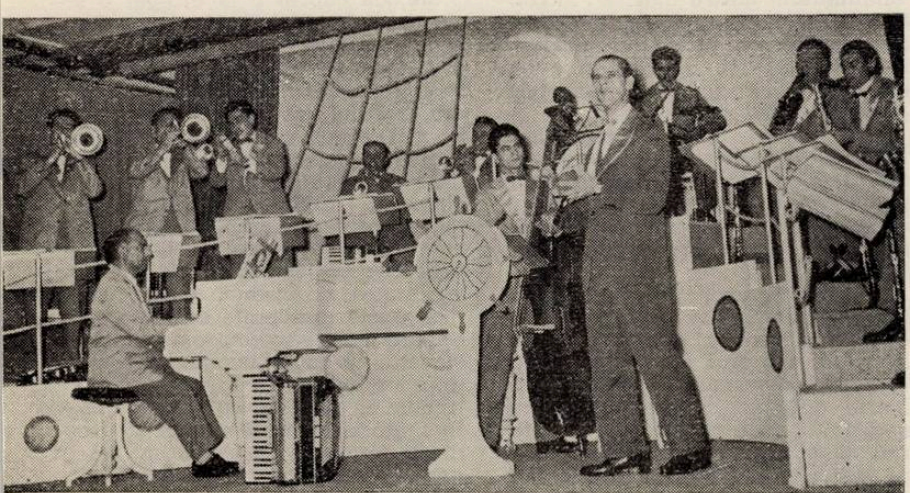
Semnalăm apariţia celor două soliste Viorica Grădinaru şi Elena Lăzărescu care interpretează în duet, cu vervă cîntecul *Pe valea Prahovei* (de G. Grigoriu) şi *Halisco* — cîntec cubanez. Interpretînd în primă audiţie cupletele satirice *Străinutul* şi *Tu mi piaci* de Jack Fulga şi Aurel Felea, Elena Lăzărescu cucereşte aplauze.

Regia (D. Georgescu) şi scenografia (D. Gherasim) au dovedit bun gust şi pricepere în alegerea costumelor şi decorului.

Am recomanda să se lucreze mai mult cu soliştii : M. Diaconescu, A. Sotus, G. Stănilă, Ani Moş şi Despina Eremia în vederea îmbunătăţirii calităţii vocale şi a unei mai expresive şi firesti apariţii în scenă.

Este necesară îmbogăţirea repertoriului cu mai multe cîntece ostăşeşti — în prezent figurînd o singură piesă de acest gen.

C. RĂSVAN



NOTE

La 1 decembrie a avut loc la Taşkent un concert de muzică romînească cuprinzînd mai multe lucrări de muzică de cameră : Sonata a 3-a pentru vioară şi pian „în caracter popular romînesc" şi lieduri de George Enescu, Cvartetul de coarde nr. 2 de Zeno Vancea şi Cvartetul de coarde de Ion Dumitrescu, Variaţiuni pe o temă de Schumann, şi lieduri de Mihail Jora, precum şi Trio pentru instrumente de coarde de Ludovic Feldmann. Lucrările — precedate de cuvîntul lui A. I. Koralski — au fost interpretate de cvartetul compus din I. Koganov, M. Rustambekov, I. Macenko şi I. Ibraghîmov, de cîntăreţii A. Kimiagarova, M. Vasilieva, M. Belozenova, A. Popov şi pianistul B. Evlampiev. Concertul bucurîndu-se de un succes deosebit, a fost repetat în ziua următoare.

*

Asociaţia „Triptyque" din Paris a organizat un concert comemorativ Filip Lazăr, cu concursul pianistelor Hélène Boschi şi Odette Gartenlaub, violonistului Roland Charmy, violoncelistului André-Lévy şi trioului de suflători René Daraux. Concertul, care a avut loc la 11 decembrie, a cuprins cele 3 suite şi sonate pentru pian, Mica suită pentru suflători, Bagatele pentru violoncel şi pian şi Trei dansuri pentru vioară şi pian, precum şi lucrări de Pierre Octave Ferroud, cunoscutul compozitor francez, prieten al lui Filip Lazăr şi întemeietor, alături de acesta, al asociaţiei „Triton".

*

La 8 decembrie a avut loc la Moscova premiera noii opere „Octombrie" de Vano Muradeli, pe un libret de Vladimir Lugovski. Acţiunea operei este inspirată de evenimentele din preajma Marii Revoluţii Socialiste.

*

Între 2 şi 11 august 1963 va avea loc la Lucerna primul concurs internaţional închinat memoriei marei pianiste Clara Haskil. Acest concurs se va desfăşura anual, cu prilejul Săptămînii muzicale internaţionale.

*

Opera „Portretul lui Dorian Grey" de Roderich Kleemann (după romanul lui Oscar Wilde) va fi prezentată în premieră mondială la Zwickau, în actuala stagiune.

*

Dmitri Şostakovici semnează muzica noului film „Sechestraţii din Altona" realizat de Vittorio de Sica după piesa lui Jean Paul Sartre.

Cronica discului

Prieten statornic al iubitorului de muzică, discul Electrecord conservă uneori momente de neuitat din viața noastră muzicală. Astfel au fost discurile documentare înregistrate în timpul celui de al II-lea Festival Enescu. Se editează, în condiții tehnice și de prezentare din ce în ce mai bune, lucrări diverse, în interpretarea unor valoroși soliști — romîni și străini. Adeseori discurile reiau succese de sală deosebite, ceea ce atrage și mai mult interesul discofililor.

Arta interpretativă a lui Aldo Ciccolini se caracterizează printr-o mare fidelitate față de stilul autorului cîntat, prin intensitatea trăirii, exprimată într-un fel sobru ce nu poate fi confundat nici pe departe cu indiferența, prin — în sfîrșit — o tehnică desăvîrșită. Calități pe care le vădește cu prisosință discul *ECD 1019*. Cinci *Sonate* de Scarlatti cîntate cu un tușeu de mare finețe, cu sunet cristalin (îți este evocat adesea clavecinul), nuanțările, maniera de a executa ornamentica — confirmă pianistului italian renumele de excelent interpret al muzicii preclasice. După cum Ciccolini însuși mărturisea, Schubert constituie pentru el unul din compozitorii cei mai iubiți. Puritatea, gingășia și, totodată, adîncimea sentimentului, melodismul pregnant, prospețimea armonică, figurația spumoasă sînt vizibile în cele două *Impromptu*-uri (în mi bemol major, op. 90 nr. 2 și în la bemol major, op. 90 nr. 4). Discul se încheie cu *Vals capriciu nr. 6* de Liszt (după Schubert), în interpretarea căruia Ciccolini realizează echilibrul între simplitatea schubertiană și maniera lisztiană — nu lipsită de patetism și gest teatral.

Discul *ECE 067* se intitulează *Recital de muzică vocală din secolele XVII—XVIII* și cuprinde arii și duete. Cele 14 piese sînt adevărate nestemate ale unor creatori de prestigiu — italieni, englezi, germani, francezi. Concentrarea expresiei, echilibrul și economia mijloacelor, parfumul nealterat al epocii le conferă o mare valoare și constitue, totodată, o problemă interpretativă deosebită. Sensibilitatea, simțul stilului, afinitatea pentru muzica veche sînt caracteristice sopranei Emilia Petrescu-Cironeanu, mezzo-sopranei Martha Kessler precum și lui George Iarosevici (viola da gamba), Dumitru Pop (flaut) și Kurt Mild (clavecin). Aceste calități se reliefează pregnant în discul de față. Cele două cîntărețe realizează — atît în solo cît și în duet — atmosfera cînd șăgalnică ori naivă, cînd meditativă a pieselor cîntate. În sfîrșit, este de evidențiat fidelitatea înregistrării.

A doua și a treia Sonată pentru violoncel și pian de Beethoven constituie conținutul discului *ECE 077*. Rod al colaborării a doi eminenți muzicieni, Radu Aldulescu și Carlo Zecchi, interpretarea evidențiază bogăția și ingenuitatea melodică a celei de a doua Sonate — în care Beethoven încă nu devenise „el însuși" — precum și suflul amplu, dezvoltător, tumultul remarcabilei Sonate op. 69, în la major. Aldulescu are ton viguros dar și cu limpezimi cristaline (scurtul Adagio cantabile din Sonata în La), iar Zecchi este un „camerist" remarcabil: ascultîndu-l nu-ți spui — „excelent interpret" ci „excelentă muzică". O obiecție în ce privește captarea sunetului: pianul este excesiv favorizat (în dauna violoncelului), ceea ce rupe echilibrul sonor.

Călătorie de iarnă de Schubert... Titlu evocator, edificator; un univers uman, un destin — năzuințe risipite, aripi frînte — și totuși, de undeva, din adîncurile muzicii, răzbate optimismul schubertian: *Flașnetarul* e ca și surîsul Giocondei... Este cert că pentru redarea celor 24 de lieduri vocea trebuie să fie un instrument pe care să-l supui: să nu te fure bel-canto-ul și nici efectul. Basul Marius Rintzler este un bun interpret al muzicii de cameră; în acest disc însă, nu a reușit să domine pe de-a întregul vocea-i puternică: se cerea mai multă interiorizare și mult mai multă nuanțare și culoare. Dramatismul lui Schubert este plin de noblețe, este lipsit de exterioritate și emfază: în general liedul schubertian cere mai multă subtilitate. Dagobert Buchholz este prezent cu un acompaniament de mare finețe. Ar fi fost bine dacă ciclul s-ar fi repartizat pe cele două discuri *(ECE 078, ECE 079)* în jumătăți egale: 12 și 12. Schubert însuși l-a conceput ca atare.

În opera de valorificare a trecutului muzicii noastre, Electrecordul are un merit deosebit în recondiționarea unor vechi imprimări ale maeștrilor artei interpretative romînești. Sonoritatea — din care s-au eliminat zgomote de fond, distorsiuni provenite din nivelul scăzut al vechii tehnici — este evocatoare și plină de savoare. Valoarea acestor discuri este dublă: artistică și documentară. Prin perspectiva anilor și cu ajutorul unui stoc important de asemenea discuri se vor putea elabora studii amănunțite asupra evoluției concepției interpretative etc. Recitalul artistului poporului George Niculescu Basu (discul ECE 087, colecția „Mari cîntăreți romîni") cuprinde arii din opere, cîntece populare și prelucrări. Stilul său interpretiv este direct, cald; unitatea dintre cuvînt și muzică remarcabilă. Dintre colaboratori relevăm pe Theodor Rogalski (pian și autor de prelucrări de cîntece populare).

Sînt de relevat prezentările, alcătuite la un înalt nivel științific, semnate de muzicologi competenți. Ele sînt de real folos în pătrunderea minunatei lumi muzicale de către ascultători.

PETRE CODREANU

Recenzie

Mica metodă de pian de Maria Cernovodeanu, profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, a apărut pentru prima oară în anul 1956 (la E.S.P.L.A.), răspunzînd necesității imperioase a învățămîntului nostru muzical, în continuă dezvoltare, de a avea o metodă de pian pentru începători alcătuită într-un spirit nou, adecvat celor mai noi cercetări în domeniul pedagogiei și al psihologiei copilului.

Anul acesta Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor prezintă ediția a II-a a metodei, revăzută și completată de autoare după șase ani de experimentare și potrivit stadiului actual de dezvoltare a învățămîntului pianistic.

Conceperea unei metode destinate îndrumării primilor pași ai copiilor către înțelegerea și exprimarea muzicii, cu ajutorul unui instrument complex ca pianul, este o sarcină foarte dificilă; aceasta — datorită necesității de a prezenta un material didactic variat, atractiv, gradat ca dificultate pianistică și cît mai cuprinzător în conținut și, totodată, de folosire a celor mai adecvate procedee în prezentarea diferitelor noțiuni teoretice. Este exact ceea ce își propune autoarea în lucrarea de față, a cărei realizare o considerăm deosebit de meritorie.

Metoda cuprinde la început o serie de îndrumări destinate profesorilor, succinte, clare, care enumeră principalele elemente de tehnică absolut necesare în primul an de studiu, arătînd modul cel mai simplu și mai atractiv de predare a lor. Scopul principal urmărit prin predarea noțiunilor tehnice este de a *cînta*, deci exclusiv artistic. Problemele considerate esențiale în tehnica pianistică sînt: „absoluta libertate de mișcare a brațelor" și „soliditatea (nu rigiditatea) degetelor". Pentru a realiza aceste deziderate se recomandă o mare atenție în controlarea ținutei elevului în fața pianului, a poziției mîinilor sale și se precizează cum trebuie să se cînte cu fiecare deget. În ajutorul indicațiilor vin și o serie de fotografii, reprezentînd foarte sugestiv, cu comentarii detaliate, pozițiile corecte și cîteva din cele gre-

şite, atît de frecvente la vîrstele mici. Urmează expunerea noţiunilor muzical-teoretice premergătoare — un minim absolut necesar elevului înainte de a cînta la instrument [1]). Acest capitol, scris cu litere mai mari, se adresează direct copiilor — preşcolari sau elevi în clasa I a şcolilor de muzică — adoptînd un limbaj cît se poate de simplu şi cuprinde : explicarea modului de funcţionare a pianului (completată cu două fotografii), descrierea claviaturii şi arătarea notei DO, învăţarea portativului, a cheilor de sol şi fa (fără a le numi deocamdată ca atare), a valorilor de pătrime şi doime cu pauzele respective.

Prima piesă rezolvă ingenios şi simplu problema celui dintîi contact cu pianul. Copilul învaţă să cînte un simplu marş pe nota DO central, în pătrimi şi doimi, alternativ cu ambele mîini şi numai cu degetul 3. Cuvintele marşului indică mîna care cîntă şi oprirea pe doime : „Stîng, drept... stai !“ Alternarea mîinilor asigură libertatea mişcărilor şi egalitatea lor, iar cîntatul cu degetul 3 în prima lecţie (şi nu cu 1, ca în vechile metode) înlesneşte deprinderea unei juste poziţii a mîinilor. Totodată, remarcăm apariţia de la început a celor două chei. Sîntem întru totul de acord, deoarece acest fel de a scrie este caracteristic pianului, deosebindu-l de alte instrumente. Deprinzînd pe elev să citească direct în două chei şi cu ambele mîini, se rezolvă problema descifrajului, care presupune concordanţa şi în acelaşi timp independenţa, acţiunii mîinilor. Practica a arătat că citirea în cele două chei este însuşită cu uşurinţă de începători, cu condiţia ca învăţarea notelor să se facă treptat (De exemplu : la fiecare lecţie, o notă în cheia sol şi una în cheia fa) iar toate noţiunile teoretice şi practice să fie explicate simplu, la nivelul vîrstei [2]).

În piesele care urmează se învaţă treptat notele, mergînd în cheia fa pînă la DO din octava mare şi în cheia sol pînă la DO din octava a III-a, concomitent cu noţiunile de măsură, cheie, sau de alteraţie, legato. Elevii vor învăţa să cînte cu două mîini concomitent, apoi să execute intervalele armonice (mergînd numai pînă la sextă) şi îşi vor însuşi alte noţiuni teoretice : semnul de repetiţie, legato de prelungire, staccato, optimea cu pauza ei, pătrimea cu punct, şaisprezecimea, frazarea. Observăm faptul interesant că tehnica gamei este pregătită temeinic în metodă prin cele trei elemente componente — mişcarea coordonată a degetelor, mişcarea laterală a degetului 1 şi deplasarea mîinii pe claviatură — deşi gama ca atare nu apare deloc. Există şi piese în alte tonalităţi decît do major, fără o explicaţie teoretică ; aceasta ar fi fost inutilă, deoarece noţiunea de gamă este prea abstractă în sine pentru copiii de clasa I.

Metoda cuprinde în cele 81 de piese (cu 31 mai multe decît în prima ediţie) creaţii personale ale autoarei, majoritatea în stil popular romînesc, cîntece populare (adaptate pianului), prelucrări după compozitori romîni şi clasici universali şi cîteva piese originale de alţi compozitori romîni. Întregul material didactic care aduce imagini variate din viaţa zilnică a copiilor şi pionierilor, are un nivel artistic ridicat, fiind în acelaşi timp accesibil şi atrăgător. Piesele au titluri sugestive, chiar atunci cînd scopul lor este în primul rînd de ordin tehnic (De exemplu : „Nu mă despart de pian“ — pag. 27 — exerciţiu de legato ; „Jocul de-a capra“ — pag. 51 — exerciţiu pregătitor pentru gamă, etc.). Multe piese au şi cuvinte, devenind prin aceasta mai accesibile. Noţiunile teoretice noi sînt scoase în evidenţă într-un cerc şi însoţite de definiţii simple şi clare.

În încheiere găsim două capitole de maximă importanţă. Primul (la pag. 76) cuprinde o serie de exerciţii ritmice menite să creeze o deplină stăpînire a număratului şi independenţa braţelor şi picioarelor (în vederea pedalizării) al doilea capitol (la pag. 80) prezintă exerciţii de citire a notelor, destinate formării deprinderii de a percepe rapid înălţimea lor şi intervalele dintre ele. Realizate aşa cum trebuie şi în mod periodic în tot timpul anului, aceste exerciţii vor fi de mare ajutor în educarea muzicală a elevilor. În fine, prezentarea grafică a Metodei este reuşită, cu o copertă adecvată şi atractivă, tipărită în culori.

★

Dat fiind importanţa pe care prezenta lucrare o are în învăţămîntul nostru pianistic, nu putem trece cu vederea şi anumite deficienţe, unele destul de importante, pe care ne permitem a le releva.

În piesele nr. 12 şi nr. 15, găsim o lipsă de concordanţă între accentul unor cuvinte şi cel metric muzical. De altfel piesele cu cuvinte sînt destul de puţine ; ar fi fost bine să fie mai numeroase, lucru perfect posibil şi necesar mai ales în primele lecţii. Două noţiuni — semnul de repetiţie (pag. 34) şi staccato (pag. 43) — s-ar fi cerut mai complet explicate (De exemplu, în primul caz, nu punctele „se numesc semn de repetiţie“, ci ele împreună cu bara dublă formează semnul de repetiţie.) La pagina 62 cercul cu note noi cuprinde şi pe MI din octava mare ; în piese însă această notă apare mult mai tîrziu, în „Dans rus“ (pag. 72).

Iată şi cîteva greşeli (probabil de tipar) care pot crea confuzii sau nedumeriri : La pagina 51, la piesa „Jocul de-a capra“ lipsesc indicaţiile de tempo (Rar) şi cele care arată ce portativ e scris pentru mîna dreaptă şi ce portativ pentru mîna stîngă, aşa cum existau în ediţia I ; la pagina 62, în cercul cu note noi, a fost omisă nota DO din octava mare, care apare în piesa de alături „Acrobaţii“, fiind înlocuită cu nota SOL, în dreptul căreia scrie totuşi DO... ; menuetul de la pagina 74 are greşeli (de exemplu: Si becar în loc de Si bemol în măsura a V-a ş.a.) ; la pagina 80 se scrie că denumirea intervalelor se învaţă în exerciţiul nr. 6. Este greşit, în realitate fiind vorba de exerciţiile nr. 11 şi nr. 12 ; etc.

Ne întrebăm totodată de ce oare exerciţiile ritmice nu au numere şi de ce metoda nu are o tablă de materii ? De asemenea o pagină liberă cu portative la finele lucrării ar fi constituit, credem, un îndemn pentru profesori şi elevi la crearea şi a altor exerciţii de citire a notelor, aşa cum se sugerează în indicaţiile de la pagina 80. În sfîrşit, dat fiind faptul că metoda se adresează copiilor preşcolari sau elevi în clasa I, am fi considerat absolut necesară existenţa unor desene în culori, eventual în acelaşi gen cu coperta, menite să o facă mai atractivă, mai accesibilă vîrstelor mici, înlesnind înţelegerea conţinutului diferitelor piese şi, îndeosebi, sezisarea imaginii artistice. Este de aşteptat ca într-o nouă ediţie să fie îndreptate deficienţele semnalate.

Cu toate acestea, lucrarea are evidente calităţi de fond, aşa cum am arătat mai sus. Scrisă cu o deosebită intuiţie a orizontului sufletesc al copiilor şi a posibilităţilor lor psiho-fizice, *Mica metodă de pian* de Maria Cernovodeanu realizează un echilibru perfect între cerinţele de ordin educativ-didactic şi cele de ordin artistic. Aplicată în practică „în spiritul ei — cum scrie autoarea — şi nu mecanic“, *Mica metodă* îşi va putea ajunge scopul : acela de a învăţa pe copii *să cînte* la pian.

GRIGORE BÂRGĂUANU

---

1). Capitolul acesta constituie de fapt o simplă recapitulare pentru copii, după perioada de educaţie preinstrumentală în care toate noţiunile au fost însuşite în mod viu, intuitiv.

2). În acest caz, elevul ştie că îl cîntă pe DO „de la mijlocul pianului“, care e scris la mijloc, între portativul sunetelor înalte şi cel al sunetelor joase, fiecare portativ avînd cîte un semn distinctiv numit cheie.

Din sumarul revistei Muzica pe anul 1962

ARTICOLE EDITORIALE SI CU CARACTER DE ORIENTARE

ŞOSTAKOVICI, DMITRI — Căile spre muzica măreaţă a comunismului, *3*, 1.
VANCEA, ZENO — Al III-lea Congres al compozitorilor sovietici, *5*, 12.
* * * — Cerinţe actuale în interpretarea muzicii de cameră *1*, 1.
* * * — Probleme actuale ale criticii noastre muzicale, *2*, 1.
* * * — Situaţia şi sarcinile creaţiei muzicale sovietice în lumina hotărîrilor Congresului al XXII-lea al P.C.U.S. (din raportul prezentat de T. N. Hrennikov la Congresul compozitorilor sovietici), *5*, 1.
* * * — Problemele cîntecului de masă şi ale creaţiei corale în dezbaterea Uniunii compozitorilor, *6*, *1*.
* * * — Despre conţinut şi realizare artistică în genurile muzicii uşoare, *7*, 1.
* * * — Marea sărbătoare, *8*, 1.
* * * — La a 45-a aniversare, *11*, 1.
* * * — Sub soarele Republicii *12*, 1.
* * * — Din referatul asupra problemelor actuale ale muzicii simfonice, *12*, 5.

DISCUŢII — STUDII

ALAIN, OLIVER — Renaşterea orgii, *7*, 30.
BĂRGĂUANU, GRIGORE — Unele probleme ale educaţiei muzicale a copiilor, *1*, 25; *2*, 29.
BENTOIU, PASCAL — Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal, *1*, 13; *8*, 25.
BENTOIU, PASCAL — Cîteva reflecţii în legătură cu muzica de scenă, *3*, 8.
BERGER, WILHELM — Tradiţie şi inovaţie, *4*, 8.
BERGER, WILHELM — Unele trăsături actuale ale scriiturii violonistice, *10*, 14.
BICKERICH, VICTOR — Muzica de orgă în ţara noastră, *7*, 20.
BRÎNCUŞ, PETRE — Însemnări pe marginea lucrării „Bazele esteticii marxist-leniniste", *4*, 21; *10*, 23
BURADA, T. T. — Un studiu inedit asupra muzicii romînesti *11*, 35.
CAPOIANU, DUMITRU — O artă specifică, *3*, 10.
CAPOIANU. DUMITRU — Întîlnire cu eroul contemporan, *7*, 10.
COMES, LIVIU — Contribuţii la studiul procesului de creaţie în cîntecul popular romînesc, *2*, 17.
CONSTANTINESCU, PAUL — Cum l-am văzut pe Caragiale în muzică, *6*, 17.
* * * — Contribuţii la cunoaşterea artei interpretative a lui George Enescu, *6*, 12.
COSMA VIOREL — Caragiale şi muzica, 6, 19.
* * * — Discuţie în jurul mesei rotunde despre muzica uşoară, *4*, 12.
ELIAN, EDGAR — Despre profilul şi calitatea activităţii muzicale la Teatrul de Stat din Constanţa, *10*, 27.
GHERŢOVICI, ADIA — Despre nou şi vechi în interpretarea muzicală, *7*, 14.
JEREA, HILDA — Întîlnire cu eroul contemporan, *7*, 9.
LEAHU, ALEXANDRU — Repertoriu şi personalitate la tinerii soliştI, *11*, 30.
MĂLINEANU, H. — Muzica nu poate servi filmul, fără a fi servită de film, *3*, 11.
MENDELSOHN, ALFRED — Unitate între acţiune dramatică şi muzică, *3*, 12.
MENDELSOHN, ALFRED — Consonanţa şi disonanţa în sfera armoniei funcţionale, *3*, 19; *8*, 19
PAŞCANU, ALEXANDRU — Cîteva reflecţii asupra caracterului specific al imaginii muzicale, *4*, 24.
PAROCESCU, N. — Despre rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist, *8*, 2; *9*, 1; *11*, 3.
PROFETA, LAURENŢIU — Despre accesibilitate, *4*, 4.
RAŢIU, ADRIAN şi STROE, AUREL — Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy, *9*, 17.
SARCHIZOV, SERGIU — Funcţiune şi proporţie, *3*, 13.
SARCHIZOV, SERGIU — Tema contemporană şi realizarea ei, *4*, 1.
ŞNITKE, A — Să dezvoltăm ştiinţa despre armonie, *2*, 23.
SPERANŢIA, EUGENIU — Aristotel şi muzica, *5*, 20.
STROE AUREL — Întîlnire cu eroul contemporan, *7*, 10.
STROE, AUREL şi RAŢIU, ADRIAN — Aspecte înnoitoare ale structurii muzicale în opera lui Debussy, *9*, 17.
TEODORU, AURELIA — Cum predau muzica la clasele I—IV, 6, 27.
VANCEA, ZENO — Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice, *1*, 6.
VANCEA, ZENO — Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale, *10*, 1.
VANCEA, ZENO — Igor Stravinski, *11*, 23.
VIERU, ANATOL — Sarcina principală: reliefarea ideii filmului, *3*, 15.
VIERU, ANATOL — Însemnări despre muzica de cameră a lui D. Şostakovici, *11*, 17.
VLANGALI, EMILIA — Personalitatea pedagogului muzician, *10*, 34.

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ

* * * — Două lucrări contemporane în dezbaterea Uniunii compozitorilor („Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, „Impresii Hunedorene" de Adalbert Winkler), *1*, 22.
ELIAN, EDGAR — Opera „Năpasta" de Sabin Drăgoi, *2*, 41.
FIRCA, GHEORGHE — Sonata pentru pian de M. Vescan, *3*, 32.
FIRCA, GH. — Muzică de cameră de Carmen Petra, Alfred Mendelsohn, Cornel Trăilescu, *4*, 32.
FIRCA, GHEORGHE — Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea, *8*, 37.
GHECIU, DIAMANDI — Preludii pentru pian de Mihail Jora, *10*, 11.
GHECIU, RADU — Simfonia de cameră de Alfred Mendelsohn, 2, 42.
G. Z. — Opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, *3*, 33.
* * * — În discuţia cenaclului: Concertul pentru pian şi orchestră de Valentin Gheorghiu, Uvertura Burlescă de Aurel Stroe şi Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde şi oboi de Dumitru Capoianu, *3*, 17.
ODĂGESCU, IRINA — Simfonia de Ştefan Niculescu, *11*, 32.
PETRA-BASACOPOL, CARMEN — Poemul bucuriei de Dumitru Bughici, *12*, 20.
POPA, AUREL — Întîlnire cu dragostea, *11*, 47.
POPESCU, ION — Premiera operei „Păcală" de Sabin Drăgoi, *7*, 40.
POPOVICI, DORU — Simfonia I de Tiberiu Olah, *6*, 44.
PORFETYE, A. — Octet pentru suflători, două viole şi pian de Tudor Ciortea, *8*, 13.
PORFETYE, A. — Simfonia a II-a de Gheorghe Dumitrescu, *12*, 16.
R. M. — Simfonia Ploieşteană de Paul Constantinescu, *3*, 31.
R. M. — Simfonia a XIII-a de Dimitrie Cuclin, *3*, 31.
SARCHIZOV, SERGIU — Însemnări despre creaţia corală a lui Radu Paladi, *12*, 22.
SBÎRCEA, G. — Sonta pentru flaut şi pian de Cornel Ţăranu, *8*, 17.
STIHI, BOOS-C. — Simfonia de Adrian Raţiu la Timişoara, *12*, (Coperta III).
TOMESCU, V. — Cîntecul de masă şi cerinţele iubitorilor săi, *3*, 17.
TURCU, NINA — Oratoriul „Stejarul din Borzeşti" de Matei Socor, *4*, 34.

VÎNĂTORU, S. — Poemul cantată „Comunistul" de Const. Palade, *12*, (coperta III).
Z. M. — Sonta pastorală de Petra Carmen, *8*, 38.

ISTORIA MUZICII — FIGURI DE MUZICIENI

BRUMARU, ADA — Sviatoslav Richter, *8*, 30.
COSMA, VIOREL — Documente privind trecutul cîntecului cu temă socială, *1*, 29.
COSMA, V. — Dumitru Mihăilescu-Toscani, *7*, 47.
DENDRINO, GHERASE — Lucrînd cu artiști ai teatrului sovietic de operetă, *10*, 25.
* * * — Emanoil Ciomac, *8*, 43.
GHECIU, RADU — Centenarul Debussy, *9*, 10.
* * * — Hanns Eisler *11*, 40.
LISSA, ZOFIA — Karol Szymanowski, *4*, 29.
MANOLIU, GEORGE — Theodor Lupu, *10*, 45.
„MUZICA" — Constanța Erbiceanu *1*, 27.
PANDELESCU, J.-V. — Fritz Kreisler, *3*, 23.
PORFETYE, ANDREI — Emil Monția la 80 de ani, *2*, 40.
SBÎRCEA, GEORGE — Augustin Bena, *3*, 29.
SPIRU, IULIU — Gheorghe Stephănescu, *9*, 23.
VANCEA, ZENO — Temeiuri pentru studiul moștenirii lui Dimitrie Cantemir, *10*, 40.
VIERU, NINA — Un poet al pianului: Sofronițki, *3*, 25.
YÖNETKEN, HALIL BEDII — Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce, *10*, 37.

CULTURA MUZICALĂ

ABSIL, JEAN — Totul mi-a stîrnit admirație *1*, 31.
ADAMACHI, GEORGE — Concursul Internațional pentru instrumente de suflat de la Praga, *7*, 34.
AFONINA, A. — Trei săptămîni petrecute cu Igor Strawinski, *12*, 36.
BĂRGĂUANU, GR. — Recenzie: Manualele de educație muzicală și teorie și solfegii pentru școlile de muzică, *3*, 44.
BĂRGĂUANU, GRIGORE — Ana Motora-Ionescu și Edith Visky: Manualul de teorie și solfegii pentru clasa a IV-a a școlilor de muzică, *9*, 45.
BUGHICI, DUMITRU — Vizita în R. D. Germană, 2, 35.
CODREANU, PETRE — D. Bughici și D. Gheciu: Formele și genurile muzicale, *9*, 44.
COSMA, OCTAVIAN LAZĂR — Festivalul de la Salzburg 1962 — Impresii de observator, *10*, 41.
COSMA, VIOREL — Creația romînească pe diverse meridiane, *12*, 32.
GEORGESCU, SILVIAN — Încheierea primului semestru la Universitatea Muncitorească de cultură muzicală, *3*, 43.
GEORGESCU, SILVIAN — Încheierea cursurilor la Universitatea muncitorească de cultură muzicală din București, *8*, 34.
GHIRCOIAȘIU, ROMEO — Aspecte din muzicologia cehoslovacă, *5*, 44.
HERȚEA, IOSIF — Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice, *9*, 26.
HROCH, I. — O nouă operă cehoslovacă, „Învierea" de Jan Cikker, *9*, 30.
IONESCU-VOVU, C. — Primăvara la Praga, *7*, 34
JEREA, HILDA și RAȚIU, ADRIAN — Festivalul „Toamna la Varșovia", *1*, 36.
KRUPNOV, A. — Concursul Internațional „P. I. Ceaikovski", *7*, 32.
LEON, GEORGES — Am cunoscut mai bine muzica lui Enescu, *1*, 34.
LIONDEV, PETAR — A 14-a aniversare a Institutului de muzică al Academiei Bulgare de Științe, *9*, 29.
MANOLIU, GEORGE — Al V-lea Festival Republican al școlilor și institutelor de artă, *5*, 24.
MERIȘESCU, G. — Încheierea cursurilor la Universitatea muncitorească de cultură muzicală din Cluj, *8*, 36.
MIHAILOV, NIKOLAI — Scrisoare din Kiev, *7*, 35.
MILOȘEVICI, PREDRAG — Necesar — folositor — excelent, 2, 33.
NESERITIS, ANDREAS — Un mare muzician al secolului nostru, *1*, 34.
P. A. — În vizită la uzinele „Griviția Roșie", 5, 23.
RAȚIU, ADRIAN și JEREA, HILDA — Festivalul „Toamna la Varșovia", *1*, 36.
RAȚIU, A. și TOMESCU, V. — O zi din viața muzicală a orașelor Craiova, Timișoara, Arad, Oradea, Satu Mare și Baia Mare, *6*, 29.
R. M. — Abecedar muzical de clasa I de Laura Lianu, *4*, 47.
SĂNDULESCU, MIRCEA — Al V-lea Festival Republican al școlilor și institutelor de artă, *5*, 29.
SCHENK, ERICH — Cercetările muzicologice în Austria, 2, 38.
SUMSKI, ALEX. — Impresii de călătorie, Finlanda, U.R.S.S., *11*, 41.
SZERYNG, HENRYK — O contribuție la întărirea păcii, *1*, 32.
TOMESCU, V. și RAȚIU, A. — O zi din viața muzicală a orașelor Craiova, Timișoara, Arad, Oradea. Satu Mare și Baia Mare, *6*, 29.
VICOS, EUGEN — Recenzie: Mai multă răspundere pentru monografia muzicală de popularizare, *3*, 46.
VOICU, ION — Oistrah în mijlocul nostru, *3*, 30.

NOTE

Partitura operei „Nasul" de Șostakovici — lucrare compusă în anul 1930 pe un libret după povestirea lui Gogol — a apărut de curînd la Universal Edition.

★

O statistică a lucrărilor muzicale executate de principalele 38 orchestre simfonice din U.S.A. în cursul stagiunii 1961-62 indică, la fel ca și în anii trecuți, marea popularitate a creației lui Serghei Prokofiev. În lista compozitorilor contemporani Prokofiev ocupă primul loc cu 105 execuții, urmat de Stravinsky (83), Șostakovici (49), Bartok (47) și Hindemith (43).

Opera „Domnul de Pourceaugnac" de Frank Martin, pe un libret după comedia lui Molière, a fost aleasă pentru inaugurarea localului Teatrului din Geneva.

★

Cunoscutul dirijor Kurt Sanderling (R. D. Germană) a fost distins cu premiul național pentru muzică pe anul 1962 pentru rodnica sa activitate desfășurată în fruntea orchestrei simfonice de stat din Berlin.

Opera „Potopul" de Igor Stravinski, terminată în anul 1962 și prezentată în premieră la posturile americane de televiziune, a fost de curînd înregistrată pe disc. Compozitorul și Robert Craft dirijează, alternativ, fragmente ale lucrării. Recitator este actorul Laurence Harveey.

★

Georges Auric și-a propus, în calitate de director al Operei din Paris, reorganizarea acestei instituții și înnoirea repertoriului. El a anunțat că la începutul stagiunii viitoare va fi înscenată opera „Wozzeck" de Berg, sub conducerea lui Pierre Boulez.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
STATUL

Cuprinsul

Pag.

Cerințe actuale și perspective ale muzicologiei noastre 1

P. Brîncuș
Puncte de vedere 10

DISCUȚII

W. Berger
Moduri și proporții 13

CREAȚII ROMÎNEȘTI

Liliana Firca și Gheorghe Firca
Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu. . . 20

Irina Odăgescu
Suita pentru cor de copii, orchestră de suflători și percuție de Liviu Glodeanu 22

ÎNSEMNĂRI

Iosif Sava
Pe marginea emisiunilor muzicale ale Televiziunii . 23

PAGINI DE ISTORIA MUZICII

Andrei Benkö
Melodii romînești într-o colecție muzicală din secolul al XVIII-lea 24

DE PESTE HOTARE

Arnost Kostal
Impresii despre Festivalul folcloric al țărilor balcanice 26

Ján Pesek
Simfonia a III-a de Dezider Kardoș . . . 26

RETROSPECTIVA

Al. Leahu
Concerte simfonice 28

C. Ionescu-Vovu
Muzică de cameră 30

Doru Popovici
Concert Rachmaninov 33

Dan Dumbravă
Recital vocal la Dalles 33

Edgar Elian
Operă 34

OASPEȚI

J.-V. Pandelescu
Monique de la Bruchollerie 36
Teatrul muzical praghez 37
Modugno 37

DIN ȚARĂ

Mihai Cozmei, Ion Pavalache
Iași 38

Dumitru Bughici
Oradea 41

TINERI INTERPREȚI

Al. Colfescu
Valentin Teodorian 42

DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

C. Răsvan
Fruntașii cîntă fruntașilor 44
Recital de amatori 44
Un exemplu demn de urmat 44
Croazieră muzicală 45

Note

Petre Codreanu
Cronica discului 46

Grigore Bărgăuanu
Recenzie 46

Din Sumarul revistei Muzica pe anul 1962 . . . 48
Pe coperta I · „Rapsodia romînă"

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I. P. 2 — c. 5518

Lei 5

MUZICA

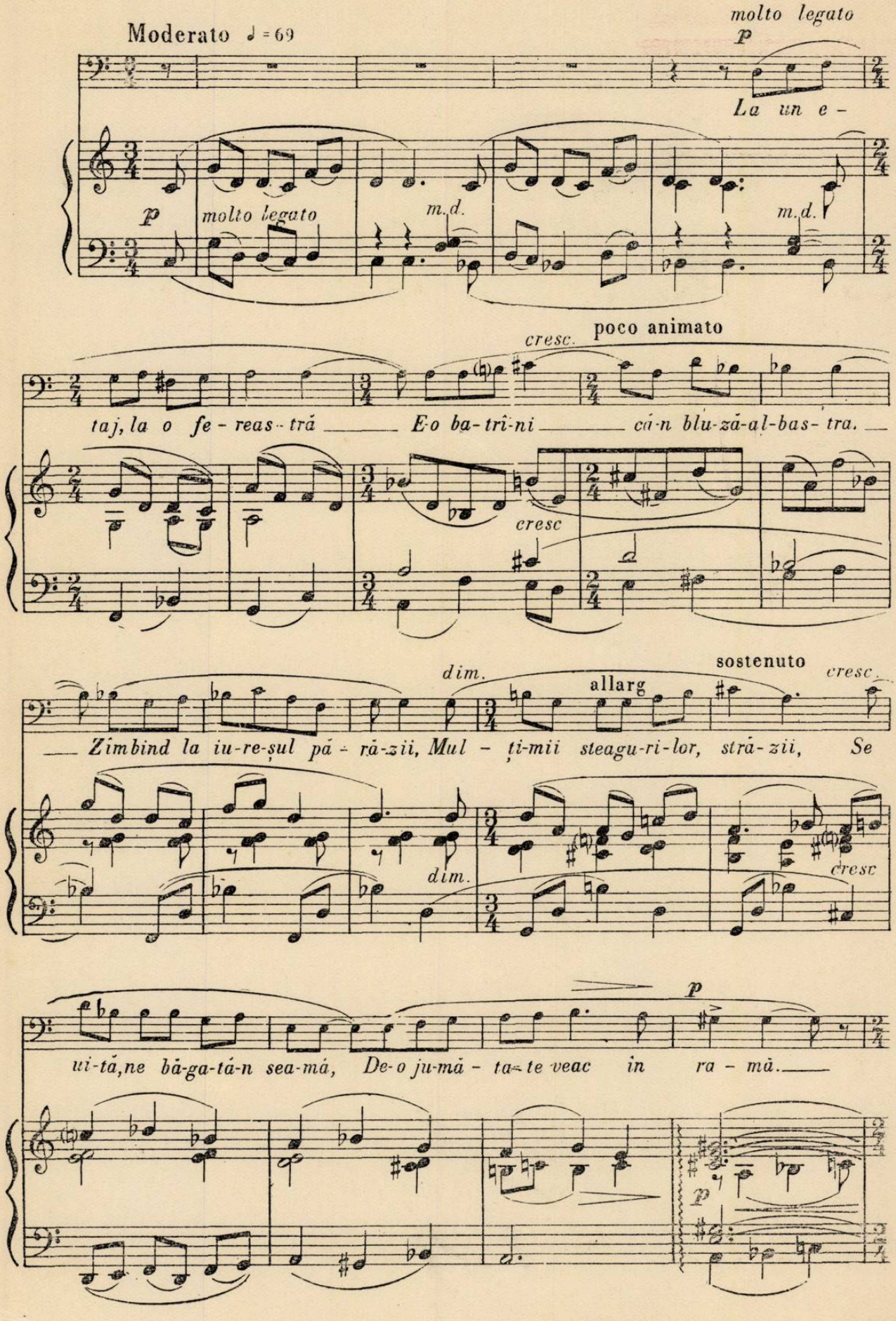
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

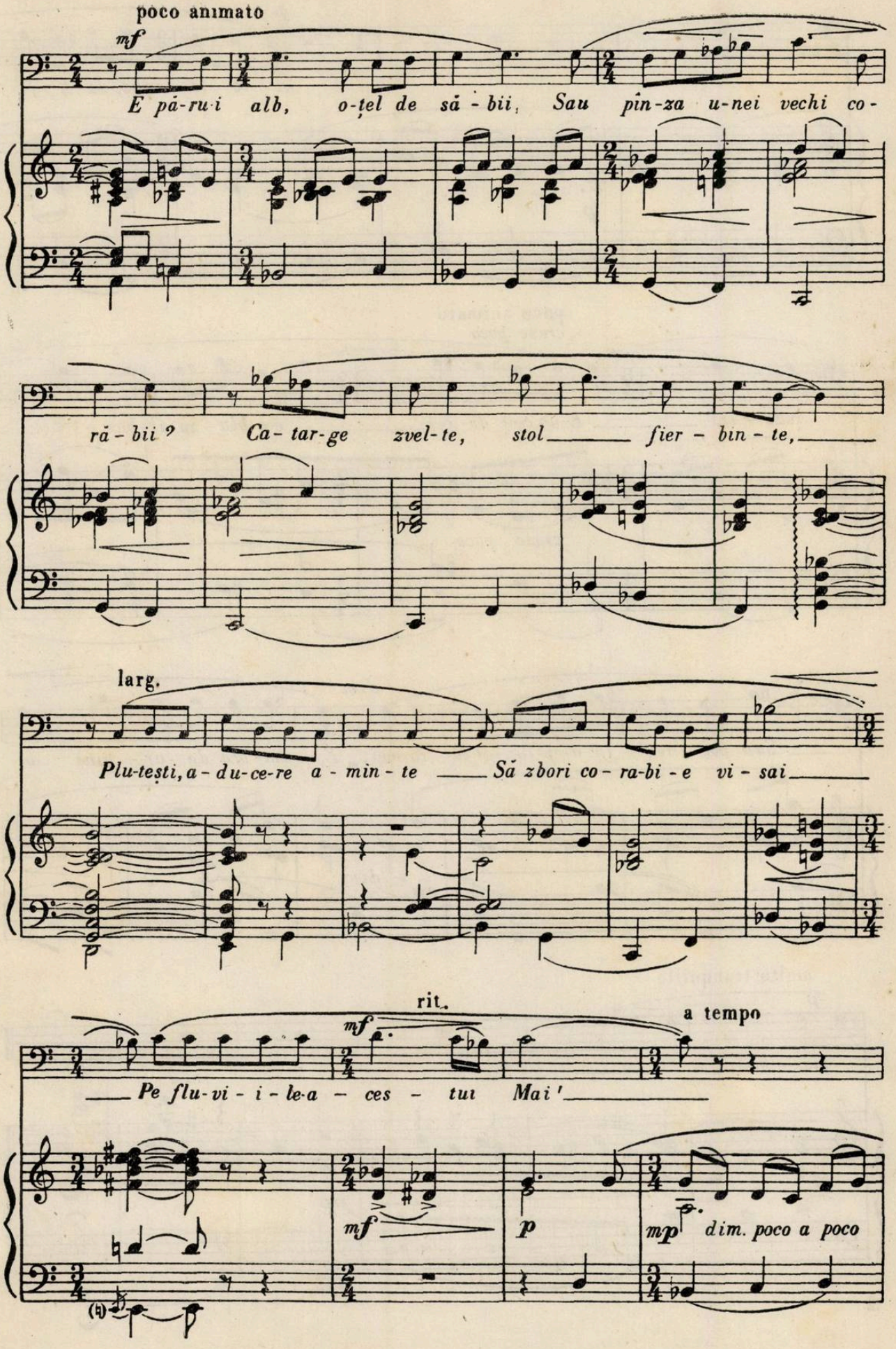
Bibliot. Res.

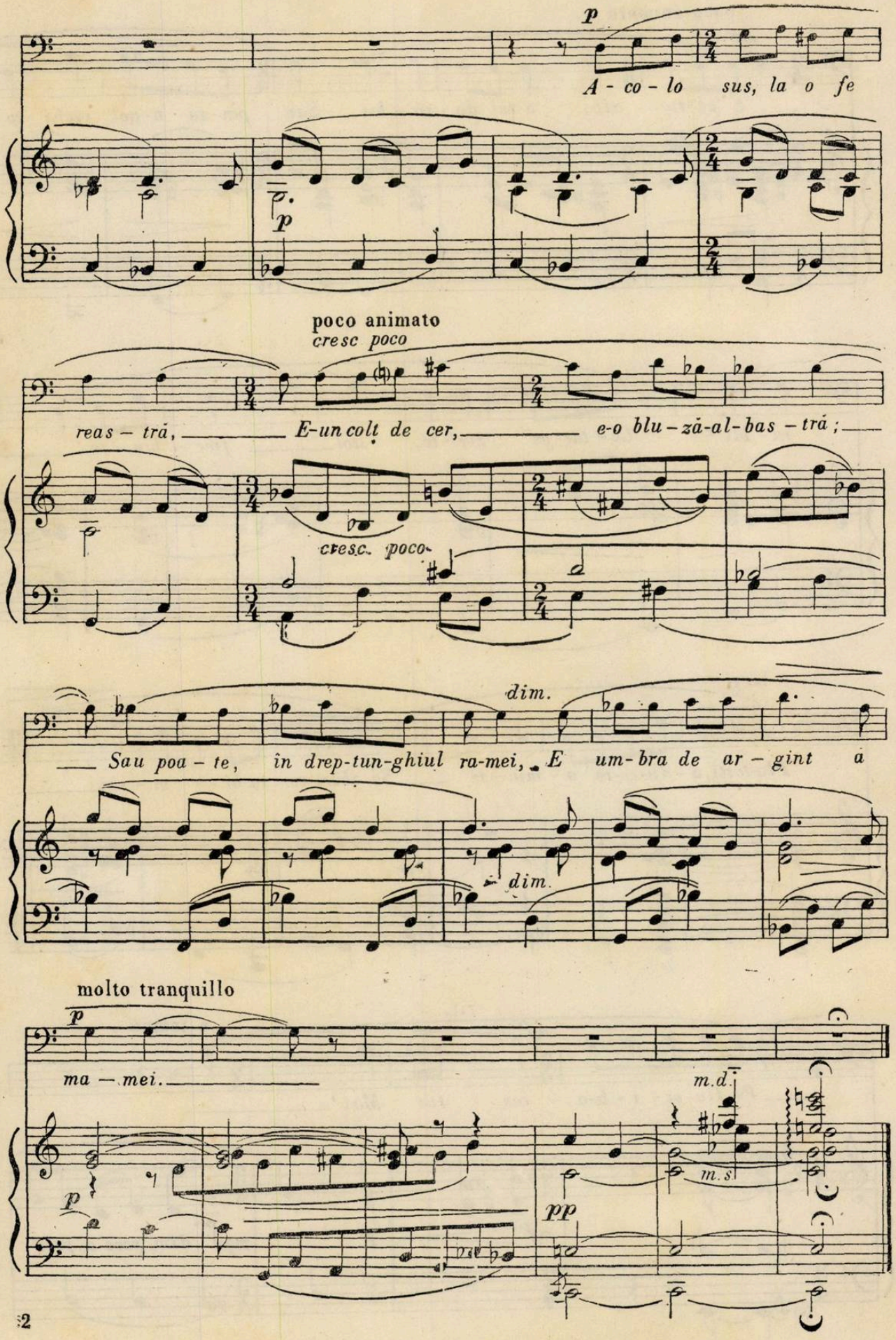
2
ANUL XIII
FEBRUARIE
1963

HRISOVI DE MAI

din ciclul 7 CÎNTECE DIN ULIȚA NOASTRĂ de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu




poco animato
mf
E pă-ru-i alb, o-țel de să - bii, Sau pîn-za u-nei vechi co-
ră - bii ? Ca - tar-ge zvel-te, stol fier - bin - te,
larg.
Plu-tești, a - du-ce-re a - min - te Să zbori co - ra-bi - e vi - sai
rit.
a tempo
mf
Pe flu-vi - i - le-a - ces - tui Mai'
mf
p
mp
dim. poco a poco


p
A - co - lo sus, la o fe
p
poco animato
cresc poco
reas - tră, E-un colț de cer, e-o blu - ză-al-bas - tră ;
cresc. poco
dim.
Sau poa - te, în drep-tun-ghiul ra-mei, E um-bra de ar - gint a
dim.
molto tranquillo
p
ma - mei.
m.d.
m.s.
p
pp

MUZICA

Omagiu glorioaselor lupte muncitoreşti

Aniversarea a trei decenii de la eroicele bătălii de clasă ale ceferiştilor şi petroliştilor din ianuarie-februarie 1933, conduse de Partid constituie astăzi pentru întregul nostru popor care desăvîrşeşte, sub conducerea Partidului, opera de construire a socialismului, un însemnat moment de aducere aminte şi de preţuire a tradiţiilor revoluţionare înscrise cu sînge în istoria patriei de către clasa muncitoare.

În condiţiile tragice ale acelor ani, cînd clasele posedante ale vechii Romînii executau docil ordinele puterilor imperialiste aruncînd pe spinarea maselor sărăcite de o îndelungată şi nemiloasă exploatare urmările nefaste ale crizei, greva şi luptele de la Atelierele Griviţa precum şi cea a petroliştilor de la Astra Romînă din Ploieşti marchează o culminaţie a hotărîrii maselor muncitoare de a riposta politicii de mizerie şi cruntei represiuni instaurată în ţară de către monarhie şi partidele burgheze.

Participarea largă pe care au cunoscut-o, spiritul lor revoluţionar neînfricat, unitatea deplină de acţiune pe care au dovedit-o aceste lupte în care revendicările economice se împleteau cu manifestarea deschisă a convingerilor antiimperialiste, antifasciste şi antirăzboinice ale oamenilor muncii se datoresc faptului că ele au fost conduse şi organizate de către Partidul Comunist din Romînia. Pe atunci aflat în adîncă ilegalitate, dar prezent fără încetare prin cuvîntul şi fapta membrilor săi pretutindeni acolo unde se dezbăteau problemele vitale ale tuturor celor asupriţi, partidul comunist a ştiut să atragă, să pregătească, să disciplineze şi să ridice la un nivel de conştiinţă încă neatins, păturl largi ale poporului şi, în primul rînd, clasa muncitoare în rîndul căreia se distingeau prin tradiţiile revoluţionare ceferiştii, petroliştii şi minerii. Grevele — de la cele simple, parţiale şi pînă la cele de masă, combinate cu ocuparea locului de muncă, demonstraţii de stradă, trimiterea de delegaţi în alte centre muncitoreşti pentru acţiuni de solidarizare, atragerea familiilor şi a diverselor categorii sociale la sprijinirea luptelor greviste şi pînă la înfruntarea curajoasă, deschisă a poliţiei, armatei şi curţilor marţiale — au fost o strălucită ilustrare a liniei tactice şi strategice a Congresului al V-lea al P.C.R., o dovadă a creşterii influenţei partidului în mase, a experienţei precum şi a perfecţionării neîncetate a formelor sale de luptă.

De acea zi memorabilă de 16 februarie a anului 1933, cînd printre trupurile sîngerînde de muncitori, organizatorii odiosului măcel şi-au croit drum cu baionetele în incinta atelierelor, este indisolubil legată ridicarea pe o nouă treaptă a luptei de clasă a proletariatului romîn în drumul său istoric ascendent către doborîrea definitivă a orînduirii capitaliste. „Prin înaltul lor nivel de organizare — arată tov. Gh. Gheorghiu-Dej în raportul „40 de ani de luptă sub steagul atotbiruitor al marxism-leninismului" — prin amploarea şi spiritul lor revoluţionar, aceste lupte au marcat un moment de cotitură în dezvoltarea partidului şi a întregii mişcări muncitoreşti. Cu toate că luptele din ianuarie-februarie 1933 au fost înăbuşite în sînge, ele au frînat ofensiva capitalistă împotriva condiţiilor de muncă şi de viaţă ale oamenilor muncii, au dat o lovitură puternică politicii de fascizare a ţării, au contribuit la creşterea conştiinţei politice şi la îmbogăţirea experienţei de luptă a proletariatului. Au crescut influenţa şi autoritatea partidului, numeroşi muncitori din marea industrie, care au stat în fruntea acestor eroice acţiuni au intrat în rîndurile lui, îmbunătăţindu-i compoziţia socială şi întărindu-i legăturile cu clasa muncitoare".

Un puternic ecou internaţional şi o înaltă apreciere a trezit lupta proletarilor romîni din 1933. Cu vigoare şi promptitudine s-a manifestat, în acele clipe grele, solidaritatea celor ce muncesc din numeroase ţări ale lumii. În Uniunea Sovietică, în America, în marile ţări ale Europei

Nr. 2
Anul XIII
februarie 1963

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Două imagini din tripticul Griviţa 1933 de Geta Brătescu

şi chiar în Africa, evenimentele glorioase din Bucureşti şi de pe Valea Prahovei erau urmărite cu viu interes şi constituiau obiectul unor impresionante demonstraţii, proteste, apeluri, telegrame. Faptul că lupta ceferiştilor şi petroliştilor romîni constituia cea dintîi ridicare vehementă a proletariatului după ce Hitler acaparase puterea în Germania a făcut ca ea să fie pretutindeni un exemplu şi un imbold pentru acţiuni similare. În timpul desfăşurării procesului intentat conducătorilor grevei în frunte cu tovarăşii Gh. Gheorghiu-Dej şi Chivu Stoica, acţiunile de solidarizare au crescut masiv atît în ţară cît şi peste hotare. La Paris s-au editat cărţi poştale ilustrate şi broşuri despre greva şi procesul ceferiştilor ; delegaţi ai sindicatelor din Franţa reprezentînd 450.000 de muncitori au luat cuvîntul la proces ; biroul internaţional al juriştilor a trimis apărători iar marele scriitor Henri Barbusse îşi exprima omagiul său într-o scrisoare citită la proces, în aceste cuvinte : „Intelectualitatea lumii întregi urmăreşte cu deosebit interes viguroasa manifestare a purtătorilor de cuvînt aflaţi pe banca acuzării. Prin ei, muncitorimea ceferistă îşi exprimă voinţa hotărîtă de a participa la lupta pentru dreptul la existenţă al tuturor şi la lupta împotriva războiului. Sîntem solidari cu bravii noştri tovarăşi, cu eroicii luptători ai poporului romîn, de care noi, ca şi voi, ne simţim mîndri."

Devenită una din paginile minunate ale mişcării muncitoreşti internaţionale, a acelor ani, lupta ceferiştilor şi petroliştilor îşi arată pe deplin roadele în grandioasele înfăptuiri ale vieţii noastre socialiste de astăzi. Aducînd prinos de recunoştinţă fermităţii de neclintit cu care în acele vremuri grele, clasa muncitoare şi cei mai buni fii ai ei, comuniştii, au stat de strajă intereselor şi năzuinţelor poporului, creatorii artei noastre noi, realist-socialiste, au întruchipat în numeroase opere forţa şi măreţia acestor lupte. Lucrări ca poemul de largă respiraţie In frunte comuniştii ! de Mihai Beniuc sau tabloul-frescă Griviţa 1933 de G. Miklossy sînt doar două exemple din şirul atîtor imnuri de slavă înălţate cu condeiul sau cu penelul epopeii din 1933. Influenţa ei s-a reflectat extrem de cuprinzător în literatura noastră nouă. Aproape nu există poet care să nu fi aflat în acea copleşitoare unitate de voinţă şi acţiune a muncitorimii ceferiste sursa inspiraţiei sale.

Compozitorii noștri au creat de asemenea lucrări pe tematica glorioaselor evenimente din anul 1933.

Deosebit de cuprinzător în ce privește tematica luptei revoluționare a clasei noastre muncitoare — și, ca un capitol de seamă al acesteia, tema luptelor eroice ale ceferiștilor și petroliștilor din ianuarie—februarie 1933 — este cîntecul de mase.

Impresionantele evenimente revoluționare și-au găsit o expresie patetică în cîntecul muncitoresc revoluționar încă în perioada desfășurării lor. Atunci au apărut Alarmă, alarmă la C.F.R. și Griviția 1933, care au însuflețit pe greviști în lupta lor dreaptă, prin accentele de mare forță mobilizatoare. Eroismul acestor lupte muncitorești este glorificat, în anii de după Eliberare, prin lucrări dintre care unele au intrat în patrimoniul artistic al maselor largi. Așa sînt Sirena lui Roaită de Vasile Popovici, poemul Din lupta Partidului de Gheorghe Bazavan, Steagul Griviței greviste de Teodor Bratu, La Griviția acum un sfert de veac de Laurențiu Profeta, Griviția de Doru Popovici (din Patru poeme pentru cor de femei), De Griviția își amintește o țară de Emil Lerescu, Griviția de Walter Mihai Klepper, Eroilor Griviței roșii de George Derieteanu, Griviță de jar de Ioan Chirescu, Visul de aur de Dumitru Bughici, La Griviția Roșie și Cîntecul mecanicului de locomotivă de Vasile Timiș.

Acest moment nemuritor din istoria de luptă a clasei noastre muncitoare a inspirat, de asemenea, creații de amploare în genul simfonic și vocal-simfonic. Episodul Griviția 1933 din oratoriul Pe lespedea eroilor de Sergiu Sarchizov, partea a IV-a, „Griviția roșie" din Cantata Bucureștiului de Alfred Mendelsohn, constituie momente deosebit de semnificative în dramaturgia acestor lucrări. De asemenea, cantata Griviția luptătoare de Constantin Palade, pe versuri de Nicolae Nasta, îmbrățișează tema neuitatelor evenimente revoluționare din ianuarie—februarie 1933. Una dintre cele mai de seamă izbînzi ale creației noastre vocal-simfonice contemporane este ciclul Șapte cîntece din „Ulița noastră" de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu. Dramatismul răscolitor al suferințelor și luptei clasei muncitoare, prezentarea în culori grotești, respingătoare, inumane, a zbirilor burghezo-moșierimii, conturează o frescă de covîrșitoare forță realistă în care accentele vibrante ale versului se îmbină desăvîrșit cu o muzică vie, autentică, emoționantă.

De curînd au fost realizate oratoriul Griviția noastră pe versuri de Cicerone Theodorescu de Gheorghe Dumitrescu și Odă închinată eroilor clasei muncitoare de Zeno Vancea.

Eroicele pagini de la Griviția vor continua și în viitor să dea viață unor lucrări demne de amintirea scumpă întregului popor, de strălucirea pe care jertfele și eroismul celor mai buni fii ai patriei, o capătă prin înflorirea Romîniei socialiste.

Din tripticul Griviția 1933

Griviția de azi de Geta Brătescu

Creaţii romîneşti peste hotare

MOSCOVA.

În revista „Sovetskaia Muzîka" nr. 1/1963 sub semnătura lui G. Iudin a apărut o cronică întitulată *Orchestra Radiodifuziunii Romîne.*

După ce apreciază însuşirile unor instrumentişti din compartimentele orchestrei, autorul analizează ţinuta interpretativă a celor două concerte:

„Programul concertului din 24 octombrie a cuprins Simfonia a V-a de D. Sostakovici, „Till Eulenspiegel" de R. Strauss şi Concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu (solist-autorul). E. Elenescu, un dirijor competent, cu bun gust, a condus cu multă siguranţă. În interpretarea sa nu a fost însă destul de clar exprimată atitudinea personală faţă de lucrările din program. Din această cauză culorile din unele episoade ale Simfoniei lui D. Sostakovici au apărut oarecum şterse, şăgălnicia zburdalnicului Till părea încătuşată în legile „bunului ton". Totuşi atît simfonia cît şi „Till" au fost interpretate absolut corect. Pianistul Valentin Gheorghiu este şi un talentat compozitor. Concertul pentru pian şi orchestră este una din ultimele lucrări ale tînărului compozitor. Părţile lui extreme sînt foarte dinamice, cu caracter de improvizaţii. După pasajele frămîntate ale pianului sau orchestrei apar momente de scădere bruscă a sonorităţii cînd mişcarea pare că încetează. Partea a doua este o romanţă lirică; în finalul acestei părţi, tema principală este adusă la pian şi coarde sub formă de canon. Lucrarea este oarecum inegală dar dovedeşte talentul lui V. Gheorghiu, care a cîntat excelent partea solistică.

Cel de al doilea program al oaspeţilor noştri (25 octombrie) a fost dirijat de Iosif Conta, un muzician cu mult temperament. Bunul gust şi şcoala excelentă (este elevul remarcabilului maestru romîn G. Georgescu) îl ajută să găsească un just echilibru sonor; simţul măsurii îl caracterizează pe Iosif Conta în cel mai înalt grad.

Un mare interes a trezit interpretarea în primă audiţie la Moscova a Simfoniei a II-a op. 17 de George Enescu (ne era cunoscută doar prima lui simfonie). Scrisă între anii 1912-1914, Simfonia a II-a deschide o nouă perioadă în creaţia marelui muzician romîn Ţesătura polifonică apare şi mai complexă în această lucrare decît în cele precedente ale lui Enescu. Schimbarea continuă a atmosferei, ce trece de la veselia tumultoasă la meditaţia liniştită sau tristeţea profundă, este trăsătura ce caracterizează toate părţile simfoniei".

Dînd o înaltă apreciere calităţilor violonistice ale lui Ion Voicu (solist în Concertul nr. 2 de Prokofiev), G. Iudin se ocupă, în încheierea cronicii sale, de lucrările romîneşti acordate ca supliment de orchestră.

„Passacaglia din Concertul pentru orchestră de coarde şi timpani, este lucrare scrisă cu multă fineţe şi adîncime de compozitorul contemporan romîn Ovidiu Varga. Vestita Rapsodie I-a Romînă de Enescu conţine în ea, „ca stejarul în ghindă", dezvoltarea de mai tîrziu a muzicii simfonice romîneşti. Orchestra şi dirijorul au executat această piesă clasică cu atîta strălucire şi, mai ales, cu atîta uşurinţă, degajare şi desăvîrşită perfecţiune încît interpretarea lor poate fi considerată fără tăgadă drept un etalon stilistic. Concertele s-au desfăşurat cu un mare succes."

În acelaşi număr din „Sovetskaia Muzîka", este publicat articolul *Seară de muzică romînească*, din care redăm: „La 31 octombrie în sala mare a Conservatorului s-a interpretat muzică de compozitori romîni. Simfonia I-a op. 13 de George Enescu face parte dintre lucrările lui timpurii (1905). În ea se vădesc urme ale diferitelor influenţe şi în primul rînd a lui R. Strauss. Totuşi, în fiecare pagină a partiturii, scrisă cu mult talent, se observă personalitatea creatoare pregnantă şi originală a autorului ei. Patosul emoţionant al acestei muzici, suflul ei profund, marea ei căldură s-au dovedit a fi în acord cu personalitatea tînărului şi talentatului dirijor Iuri Aranovici (Iaroslavl) care a reuşit să transmită orchestrei o concepţie originală şi plină de înţelegere asupra lucrării. Am auzit şi Rapsodia a II-a de Enescu. Cedînd în faţa surorii sale mai mari, Rapsodia I-a, în ceea ce priveşte caracterul popular, strălucirea şi efectul, Rapsodia a II-a a lui Enescu farmecă prin puritatea sentimentelor, prin fineţea şi pregnanţa destăinuirilor lirice ale autorului.

Programul a cuprins două din lucrările unor compozitori romîni care activează azi. Prima dintre ele a fost „Preludiu festiv" de Alfred Mendelsohn. Această lucrare plină de veselie, de optimism, a fost creată în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării Romîniei de sub jugul fascist. „Preludiul" este scris cu măiestrie, într-un limbaj simplu, clar..." Menţionînd unele influenţe prezente în această lucrare, autorul remarcă excelenta orchestraţie şi economia mijloacelor de expresie. „O a doua noutate pentru moscoviţi a fost „Poemul eroic" de Dumitru Bughici (tînăr compozitor care a absolvit cu distincţie Conservatorul din Leningrad)". După ce face o rezervă cu privire la unitatea de stil cronica consideră că lucrarea conţine „multe pagini inspirate care vorbesc despre excepţionalele posibilităţi creatoare ale autorului. Auditorii au salutat cu căldură remarcabila orchestră (orchestra mare simfonică a Radioteleviziunii sovietice) şi pe dirijorul ei. Pe estrada Sălii mari a Conservatorului, I. Aranovici a debutat cu succes".

PARIS.

În cadrul unui concert simfonic dat la 22 ianuarie de orchestra Naţională a Radioteleviziunii franceze pianista Sylvie Mercier a interpretat Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu.

Concertul s-a bucurat de un succes deosebit.

SOFIA.

În seara zilei de 31 ianuarie în sala „Bulgaria" a avut loc un concert consacrat creaţiei muzicale contemporane romîne, dat de Orchestra simfonică din Sofia, sub conducerea dirijorului Mircea Cristescu. Au fost interpretate Divertisment pentru două clarinete şi orchestră de coarde de Dumitru Capoianu, Simfonietta de Ion Dumitrescu şi Concertul pentru flaut şi orchestră de Ludovic Feldman. Concertul a stîrnit un viu interes, auditorii apreciind valoroasele lucrări romîneşti şi măiestria lui Mircea Cristescu.

Dezbateri asupra problemelor muzicii simfonice și muzicologiei

La Uniunea compozitorilor au avut loc discuții pe marginea referatelor privind problemele muzicii simfonice, de cameră, de operă și balet precum și problemele muzicologiei. *) Numărul deosebit de mare de vorbitori, diversitatea aspectelor abordate în discuție au ilustrat interesul viu pe care membrii Uniunii compozitorilor îl poartă dezvoltării acestor domenii de activitate. Axate în majoritate pe tematica referatelor, discuțiile au abordat o sferă cuprinzătoare de laturi privind orientarea și munca concretă desfășurată în această organizație de creație.

Cea mai mare parte dintre vorbitori au dovedit creșterea pregătirii lor ideologico-profesionale, a spiritului critic, o bună cunoaștere a realităților în domeniile discutate, hotărîrea de a participa la munca ce se va desfășura în viitor în vederea obținerii unor noi succese de creație. Criticînd atitudinea cu caracter polemic mărunt, lipsa de poziție creatoare a unor vorbitori, luările de cuvînt precum și concluziile acestor dezbateri au subliniat valoarea lor de ansamblu pentru rezolvarea problemelor ce stau în fața creatorilor noștri.

* * *

Referatul dedicat problemelor muzicii simfonice, de cameră, de operă și balet a fost apreciat ca util în ce privește prezentarea unor aspecte concrete privind realizările compozitorilor în aceste genuri. El a înfățișat în chip concludent prezența puternică a temei contemporane în creația compozitorilor noștri, varietatea de genuri abordate, în unele cazuri afirmînd valoarea unora dintre lucrări. În concluziile sale referatul a precizat unele linii de perspectivă în dezvoltarea acestor genuri. După cum au subliniat vorbitorii, se impunea înfățișarea clară a problemelor esențiale ale orientării tematice și ale realizării artistice în aceste genuri de creație. S-a arătat ca o lipsă substanțială a referatului prezentarea necritică, cu caracter de dare de seamă a realizărilor, în dauna înfățișării în profunzime a preocupărilor actuale ale compozitorilor noștri în privința contemporaneității creației, raportului între tradiție și inovație, varietății de stil în cadrul artei noastre realist-socialiste, accesibilității, în privința unor factori atît de dezbătuți în zilele noastre, cum sînt melodia, armonia, forma, orchestrația etc. A fost criticat tonul călduț, „cuviincios", excesiv de îngăduitor al unor pagini din referat, care nu a contribuit la eficiența lui asupra dezbaterilor.

Aspectele amintite mai sus — au subliniat participanții la cuvînt — vor trebui să constituie obiectul unor discuții adîncite pe baza analizei concrete a creațiilor muzicale romînești, care se cer organizate în curînd la Uniunea compozitorilor.

Discuțiile au pus un viu accent pe necesitatea dezvoltării și mai puternice în viitor a varietății de genuri în creația noastră și în special a acelor genuri cum sînt opera și baletul, muzica programatică și formele vocal-simfonice în măsură să transmită unui public tot mai cuprinzător viziunea artistică a contemporaneității, entuziasmul construcției socialiste. În scopul îmbunătățirii activității de creație în genul operei și baletului s-a propus (Dumitru Bughici) intensificarea inițiativei Uniunii compozitorilor în ce privește colaborarea cu poeții, solicitarea unui sprijin mai activ din partea Uniunii scriitorilor, înființarea unei comisii de creație care să se ocupe în mod special cu analizarea și îndrumarea creației în domeniul operei, operetei și baletului.

A fost combătută teoria potrivit căreia în momentul de față unele genuri — cum sînt prelucrările de folclor, rapsodia, suita și în genere formele larg accesibile — ar avea o importanță secundară în ierarhia genurilor. În această privință s-a arătat (Laurențiu Profeta) că diferitele genuri au un rol social educativ specific, ceea ce confirmă necesitatea dezvoltării armonioase a tuturor genurilor în cadrul muzicii noastre. S-a subliniat că unele succese obținute cu ani înainte, ca de pildă dansurile de Paul Constantinescu și Theodor Rogalski sau suita Cînd strugurii se coc de Mihail Jora, nu și-au găsit în ultimul timp o continuare firească, prin noi lucrări ale compozitorilor noștri.

Au fost apreciate ca dăunătoare unele teorii estetizante, care și-au făcut loc în cîteva articole apărute în presă, potrivit cărora ar exista o deosebire de valoare între genurile cu așa-zis conținut „filozofic", „problematic" și genurile de o structură relativ simplă, de o accesibilitate imediată. În realitate, așa cum s-a arătat, răspunderea creatorului, în ce privește calitatea artistică a realizării, trebuie să se manifeste în toate formele, de la cele mai simple la cele mai complexe.

Un loc central în dezbateri l-au ocupat problemele legate de calitatea realizării artistice și de raportul dintre tradiție și inovație. A fost subliniată necesitatea unei mai atente analize în deosebirea inovației autentice, de preluarea impersonală, eterogenă a unor procedee. Un număr de vorbitori (M. Jora, P. Constantinescu, Gh. Dumitrescu, L. Profeta, D. Gheciu) au arătat necesitatea de a privi cu toată răspunderea preocuparea compozitorilor noștri pentru dezvoltarea unei muzici ferită

* Textele referatelor au fost publicate în Rev. *Muzica* Nr. 12/1962 și 1/1963.

de influențe străine specificului său de conținut și realizare artistică. Ei au atras atenția asupra grijii pe care o comportă lucrările compozitorilor tineri în sensul de a-i feri de experimentele formale care dăunează adevăratei expresivități în muzică. Compozitorul Mihail Jora a accentuat îndatorirea de a privi atît creațiile compozitorilor începători cît și ale compozitorilor consacrați pe plan mondial în spiritul celei mai mari exigențe astfel încît predilecția fiecăruia dintre noi pentru un stil sau altul să nu ne împiedice a formula o justă judecată de valoare despre lucrarea analizată. Menționînd că mari figuri ale muzicii universale prezintă, în evoluția lor, inegalități de valoare, Mihail Jora a criticat exclusivismul, aprecierea unilaterală a fenomenului artistic, fetișismul, ce se observă adesea în munca de analiză.

Alți vorbitori (A. Vieru, T. Olah, A. Hoffman, G. Bălan, D. Popovici, A. Stroe) au combătut atitudinea lipsită de înțelegere care se manifestă uneori față de noile creații prin enunțarea unui verdict pripit asupra acestora. Pornind de la aspectele particulare — de ordinul gîndirii melodice, armonice sau arhitecturale — în aparență înrudite cu unele orientări din muzica universală contemporană, se trag concluzii exagerate, încadrîndu-se în mod forțat lucrarea într-un curent stilistic sau altul fără a se analiza în mod complex contribuția creatoare a autorului, trăsăturile proprii în mînuirea limbajului în funcție de problemele de conținut propuse, legătura cu specificul național

Mai mulți vorbitori au subliniat progresele realizate de muzica noastră în ultimii ani, relevînd creșterea conștiinței cetățenești și a răspunderii artistice a compozitorilor, reflectarea tot mai bogată și convingătoare a realității contemporane din țara noastră, îmbogățirea mijloacelor de expresie.

Totodată a fost criticată lipsa de conținut în unele lucrări mascată sub pretenția unei accesibilități „depline" și a unui folclorism purist, ignorîndu-se aspectele realizării artistice. S-a arătat că persistența unor principii înguste, depășite, conservatoriste în aprecierea fenomenului muzical se datorește în mare măsură rămînerii în urmă a teoriei muzicale, a muzicologiei față de practica reală a dezvoltării muzicii noastre. În sensul de mai sus al practicii artistice, se cuvine examinată problema raportului dintre tradiție și inovație precum și a conceptului de școală națională ca și ideile privind înnoirea mijloacelor de expresie.

În legătură cu aceste probleme a fost combătută atitudinea lipsită de discernămînt, apologia față de lucrări contemporane care vădesc preocuparea compozitorilor spre înnoirea mijloacelor de expresie, făcînd abstracție însă de măsura în care aceste mijloace oglindesc un conținut nou și, în ultimă analiză, de reușita artistică a lucrării.

Problema tradiției și inovației a constituit obiectul mai multor referiri. Diamandi Gheciu a insistat asupra cîmpului larg, inepuizabil, de posibilități pe care principiile de bază ale muzicii — ca de pildă tonalitatea, raportul între consonanță și disonanță, modulația — le oferă astăzi compozitorilor pentru crearea unui echilibru al expresiei. Tiberiu Olah a subliniat că îndrăzneala în exprimarea adevărului vieții, căutarea creatoare, au fost și vor fi caracteristice tuturor marilor creatori. Pentru tinerii compozitori aceasta reprezintă o problemă deosebită. Anii tinereții sînt perioada celor mai intense căutări, a celor mai încordate frămîntări pe baza cărora compozitorul poate aduce un cuvînt propriu, nou, în muzică. Atitudinea conștientă, exigența înaltă pe care trebuie să le aibă tînărul muzician îl ajută să se ferească de greșeli, să-și atingă mai sigur țelul. Compozitorii trebuie să tindă a alege temele cele mai interesante și mai adecvate sensibilității lor, din marea bogăție și varietate a fenomenelor vieții, și a le dezvolta într-un chip propriu. În aceasta constau sarcinile și specificul fiecărui compozitor în parte și ale unor generații întregi. O lucrare nouă, inovatoare, departe de a șterbi din prestigiul lucrărilor anterioare valoroase, contribuie la îmbogățirea patrimoniului creației muzicale.

După cum a arătat Sergiu Sarchizov, nu tehnica componistică, nu mijloacele folosite, considerate în sine, sînt concludente în analiza operei de artă ci modul în care autorul reușește să exprime un conținut viguros, consistent. Un artist adevărat trebuie să poată stăpîni, în funcție de necesitatea de conținut, mijloacele tehnice componistice contemporane; cînd compozitorul nu izbutește să subordoneze mijloacele unui obiectiv estetic înalt, el poate ajunge la aspecte formaliste chiar folosind numai tradiționalul do major.

Insistînd asupra înțelegerii creatoare a problemei preluării tradiției, Anatol Vieru a afirmat căile inepuizabil de variate pe care le implică aceasta. Astfel, de pildă, creația lui Enescu oferă temeiuri de orientare pentru genuri multiple, de la raspodie pînă la operă, pentru cele mai diferite personalități, stiluri și generații de compozitori. Sprijinirea pe tradiție constituie un fenomen complex, în funcție de personalitatea fiecărui compozitor și nu are nimic comun cu îngustarea, uniformizarea orizontului creator.

Un accent deosebit a fost pus în cadrul discuțiilor pe necesitatea îmbunătățirii substanțiale a difuzării creațiilor noastre în țară, atît a lucrărilor confirmate ca valoroase în anii trecuți cît și a noilor creații, care uneori așteaptă atît de mult încît în momentul primei audiții nu mai sînt reprezentative pentru autor. De asemenea, se impune găsirea unor mijloace eficiente pentru răspîndirea corespunzătoare a celor mai valoroase lucrări românești peste hotare. O condiție pentru realizarea acestui important deziderat este lărgirea repertoriului simfonic, vocal-simfonic și de cameră tipărit și imprimat pe discuri. Trebuie lichidată rămînerea în urmă a repertoriului simfonic, vocal-simfonic și de cameră interpretat în sălile de concert și tipărit, față de realizările actuale ale compozitorilor

Trebuie lărgită de asemenea acțiunea de cunoaștere, atît în sălile de concert cît îndeosebi în cenaclurile Uniunii compozitorilor, a tendințelor valoroase și semnificative ale creației contemporane

universale. În această privință sînt necesare dezvoltarea unui contact mai viu între compozitorii noștri și cei de peste hotare, o participare mai bogată la festivalurile internaționale, o mai amplă documentare. Este necesar ca fiecare muzician să-și însușească temeinic problemele concrete ale creației muzicale din zilele noastre și să-și formuleze opiniile numai pe baza unei cunoașteri adîncite, de esență a aspectelor ce se dezbat.

Mai mulți vorbitori (D. Bughici, A. Stroe, A. Vieru, N. Buicliu, L. Nachmann) au sugerat lărgirea metodelor de discutare a noilor lucrări în cadrul secțiilor de creație de la Uniunea compozitorilor. S-a recomandat ca concluziile să fie împărtășite — atunci cînd se ivesc probleme speciale de realizare artistică — în cadrul unui cenaclu lărgit, menit să contribuie la lămurirea aspectelor ce se ivesc. În special lucrările care suscită un interes deosebit și care ridică probleme particulare de execuție să fie prezentate într-un cadru de specialitate, soluție care trebuie să îndepărteze neajunsul de a amîna uneori timp îndelungat concluziile asupra creației și astfel audierea ei în public.

A fost subliniată — de către primul secretar al Uniunii compozitorilor, Ion Dumitrescu, în concluziile dezbaterilor privitoare la muzica simfonică — necesitatea unirii și mai strînse a tuturor talentelor creatoare astfel încît varietatea largă a personalităților aparținînd diferitelor generații să se împletească într-un efort comun pentru progresul creației muzicale chemată să oglindească tot mai puternic marile transformări din viața poporului nostru care desăvîrșește construirea socialismului.

*
* *

O bună apreciere a fost acordată de către vorbitori referatului dedicat activității muzicologilor noștri, fiind considerat în măsură să suscite dezbateri aprofundate asupra metodelor de lucru în activitatea muzicologilor precum și asupra perspectivelor în acest domeniu.

Pe lîngă problemele arătate mai sus — abordate în ambele cenacluri — discuțiile din cenaclul consacrat secției de muzicologie au arătat în plus necesitatea unui progres în ce privește dezbaterea cu mai mult spirit creator — în revista „Muzica" și în alte publicații — a problemelor concrete și actuale ale vieții și creației noastre muzicale. S-a subliniat (A. Brumaru, R. Ghircoiașiu, G. Pascu, E. Elian, L. Rusu, A. Frost, V. Cosma, G. Firca, V. Tomescu ș.a.) că presa de specialitate trebuie să ajungă a cuprinde complexitatea domeniilor de activitate muzicală de la preocupările de creație și interpretare pînă la viața artistică de masă, aspectele vieții muzicale din numeroasele centre ale țării, viața muzicală de peste hotare, pagini din istoria muzicii universale și românești. Pentru sporirea eficienței studiilor de muzicologie și a cronicilor se cere renunțarea la tonul cenușiu, uniformizant, la stilul tehnicist, la aprecierile apologetice, la pozițiile comode, în favoarea unei discuții constructive, plină de pasiune și fermitate, bazate pe o profundă pregătire ideologică și tehnică a muzicologilor (Alfred Mendelsohn, Zeno Vancea, în concluziile cenaclului).

Conducerea Uniunii compozitorilor și biroul secției de muzicologie trebuie să stimuleze promovarea unei activități critice corespunzătoare progresului muzicii noastre, să ia măsurile necesare pentru împiedicarea oricărei timorări a criticii juste, valoroase. Critica trebuie să fie expresia concepției realismului socialist despre artă, care ajută dezvoltarea largă a personalității creatoare pe terenul înfățișării bogate, puternice, a dinamismului vieții contemporane. Acesta trebuie să fie criteriul de bază al criticii, care nu are nimic comun nici cu preocupările de inovație formală, în sine, și nici cu îngustarea dogmatică a orizontului creației.

Biroul secției de muzicologie trebuie să îmbrățișeze cu mai multă putere de cuprindere sarcinile majore ale muzicologiei noastre, să sistematizeze preocupările membrilor acestei secții în vederea elaborării tratatului de Istoria muzicii românești și a altor studii de sinteză privitoare la cultura noastră muzicală.

NOTE

Tradiționalul premiu al discului decernat de către Academia discului francez a încununat, la sfîrșitul anului 1962, cîteva din înregistrările realizate în ultimul an. Juriul a apreciat ca „cea mai mare realizare fonografică mondială" înregistrarea integrală a operei „Salomeea" de Richard Strauss cu B. Nilsson, G. Stolze, E. Wächter în rolurile principale și orchestra Filarmonică din Viena dirijată de Georg Solti. Premiul Președintelui Republicii a fost decernat unor lucrări de Haendel în interpretarea orchestrei Jean-François Paillard. Palmaresul, în care sînt reprezentate cele mai variate genuri muzicale, cuprinde ciclul celor 10 sonate pentru vioară și pian de Beethoven în interpretarea lui David Oistrah și Lev Oborin, discul intitulat „Markevitch dirijează la Moscova" cu „Simfonia psalmilor" de Stravinski și „Cîntece" de Musorgski (cu concursul Galinei Vișnevskaia, al corului academic rus și al orchestrei Simfonice din Moscova), „Instrumentele orchestrei" prezentate de Yehudi Menuhin, „Revoluția franceză" (cu concursul orchestrei Pasdeloup și al unor soliști). „Povestea soldatului" de Stravinski, un disc cu lucrări de muzică contemporană (Britten, Casella, Hindemith, Jolivet, Malipiero, Milhaud, Poulenc, Satie) și altul cu lucrări de Messiaen, precum și o Antologie muzicală a Orientului (folclor din Laos, Cambodgia, Iran și Afganistan).

*

Teatrul Colon din Buenos Aires a inclus în repertoriul său operele „Penelopa" de Gabriel Fauré — cu Regine Crespin, Guy Chauvet, Solange Michel, Angel Matiello, sub conducerea lui Jean Fournet — și „Visul unei nopți de vară" de Benjamin Britten, cu Stina Britta-Melander, Marie Collier, Monica Sinclair, Forbes Robinson etc., sub bagheta lui Meredith Davies.

Intîlnire cu oamenii muncii

Compozitorul Ioan Chirescu (stînga) de vorbă cu un grup de invitaţi.

Compozitorul Ştefan Mangoianu interpretînd o lucrare proprie.

Compozitorii D. Bughici şi A. Vieru citind ziarul „Tipografuł" editat de Combinatul Poligrafic Casa Scînteii.

La 21 decembrie 1962 a avut loc la sediul Uniunii compozitorilor o întîlnire a compozitorilor cu oamenii muncii din întreprinderile şi instituţiile bucureştene vizitate şi sprijinite din punct de vedere artistic de membrii Uniunii în cursul anului.

Cu acest prilej au fost prezentate pentru invitaţi lucrări ale compozitorilor Ioan Chirescu, Paul Constantinescu, Sile Dinicu, Diamandi Gheciu, Aurel Giroveanu, George Grigoriu, Mihail Jora, Nicolae Kirculescu, Iancsi Körössy, Henri Mălineanu, Ştefan Mangoianu, Temistocle Popa, Elly Roman, Radu Şerban, Vasile Timiş, Ion Vasilescu, Anatol Vieru, Mauriciu Vescan. Un număr de lucrări au fost interpretate de soprana Yolanda Mărculescu, de cîntăreţii Luminiţa Cosmin, Gică Petrescu, Luigi Ionescu, Iancsi Körössy. Dintre compozitori au interpretat şi acompaniat Mihail Jora, Diamandi Gheciu, Ştefan Mangoianu, Elly Roman. Compozitorii şi-au prezentat în cuvinte concise lucrările.

Au luat cuvîntul tovarăşii Ion Costache de la Uzinele „23 August", I. Ghiţulescu de la complexul „Griviţa Roşie", Şt. Georgescu şi Rădulescu de la „Casa Scînteii", G. Păruş de la Uzinele „Republica", care au subliniat interesul deosebit stîrnit de această întîlnire şi de lucrările audiate. Ei şi-au exprimat dorinţa ca în viitor aportul compozitorilor la reflectarea activităţii şi preocupărilor oamenilor muncii precum şi la dezvoltarea mai departe a mişcării artistice de amatori să fie şi mai substanţial.

W. BERGER

Sonata pentru vioară și pian de Mihail Jora

Lucrările de cameră poartă adesea în creația multor compozitori două semnificații : ele constituie cîmpul unor experiențe creatoare care se pot generaliza și asupra altor genuri și, pe de altă parte, reprezintă ample și importante sinteze, îngemănarea pe trepte superioare a particularităților stilistice dobîndite. În domeniul sonatei pentru vioară și pian, tendința spre sinteză poate fi urmărită în anumite perioade de creație la Mozart și Beethoven. Dar șirul exemplelor semnificative poate fi continuat, gîndindu-ne la sonatele de Brahms, Franck, Fauré, Prokofiev, Enescu, Bartók. Sonata (și numai ea) presupune o integrare organică, o angajare a tuturor potențelor de expresie acumulate prin lucrări anterioare. Iată de ce, și în ciuda inegalității factorilor vioară-pian, sonata ca formă complexă constituie un cadru de excepțională importanță și, totodată, o piatră de încercare a măiestriei artistice.

Literatura noastră de cameră a sporit cu o nouă lucrare, Sonata op. 46 (scrisă în 1962) pentru vioară și pian de Mihail Jora. Considerațiile de mai sus sînt generate nemijlocit de analiza acesteia. Mai întîi, deoarece noua lucrare reprezintă în ansamblul creației autorului o cucerire de seamă și totodată o amplă sinteză. Pe de altă parte, Sonata mijlocește cunoașterea limbajului armonic și melodic propriu și sugestiv. Expresie a unor neobosite căutări creatoare, lucrarea oglindește în mod fidel concepția muzicală a unui artist de seamă.

De la „Mica suită pentru vioară și pian" op. 3 (1917) pînă la Sonata op 46 compozitorul a parcurs un drum lung, încununat de realizări importante în genul muzicii simfonice, de balet, de cameră. Cu o consecvență rară, Mihail Jora dăltuiește lucrare după lucrare, îmbogățind și adîncind cu o remarcabilă exigență ținuta stilistică a compozițiilor sale. Pe planul mijloacelor, rezultatele obținute se acumulează în experiență, baza măiestriei, iar personalizarea se înfăptuiește printr-un amplu proces de cristalizare.

De-a lungul anilor, Mihail Jora a creat trei sonate : op. 21 (1942) pentru pian, op. 32 (1951) pentru violă și pian și recenta lucrare pentru vioară și pian. Comună celor trei sonate este menținerea formei clasice. Din punctul de vedere al căutărilor creatoare, al problematicii, ele se diferențiază net în ciuda multor elemente comune de construcție și limbaj. Conceptul melodic apare în lumini noi. În Sonata op. 46, compozitorul dezvoltă o melodică continuă, întinsă pe suprafețe mari, efervescentă în desfășurarea ei. Năzuința spre frumos cucerește pretutindeni iar tensiunea emoțională, gradația acesteia, impune, legînd cele trei mișcări sub un arc unic de largă respirație. În cadrul primei mișcări de sonată, opunerile tradiționale dintre secțiunile tematice I și II, prezente în op. 21 și op. 32, lipsesc, înlocuite fiind aci printr-o continuă țesătură melodică ce cuprinde întreaga mișcare. Ea este obținută prin rezumarea la un număr limitat de elemente, strîns legate între ele. Vioara și pianul se avîntă într-o desfășurare paralelă, mereu vibrantă, în fluxul căreia momentele de răgaz și stabilire sînt rare, impunîndu-se doar la încheierea primei părți.

Mișcarea continuă se extinde implicit și asupra armoniei. Conceptul armonic, mult extins în noile lieduri ale compozitorului ca și în Preludiile op. 42 (1960) și Sonatina pentru pian op. 44 (1961), contribuie la stabilirea unui climat particular deosebit de expresiv.

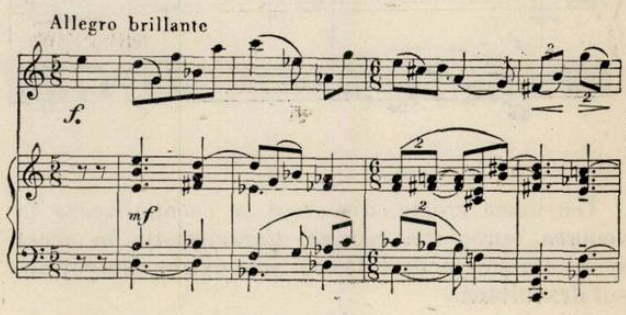
Întreaga lucrare este construită pe principiul economiei tematice. Materialului supus multiplelor procedee de dezvoltare, compozitorul îi smulge o sumă de aspecte. E o luptă cu și pentru rezistența materiei sonore, condusă de mîna sigură a artistului experimentat. Și materialul se supune. Construcția formelor rezultă din gradația emoțională a discursului, culminațiile stabilesc coordonatele unor forme clasice, lipsite de orice convențiune stearpă.

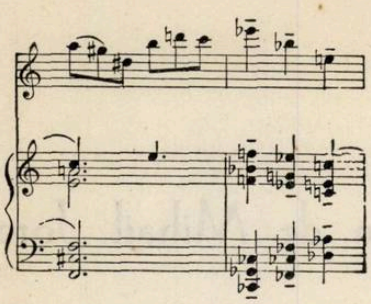
Iată de ce această sonată, lirică în esență, dinamică și plină de freamătul creației, frumoasă și echilibrată, contemporană și personală, se impune atenției, apărîndu-ne drept o sinteză ce continuă în mod organic șirul realizărilor compozitorului.

*

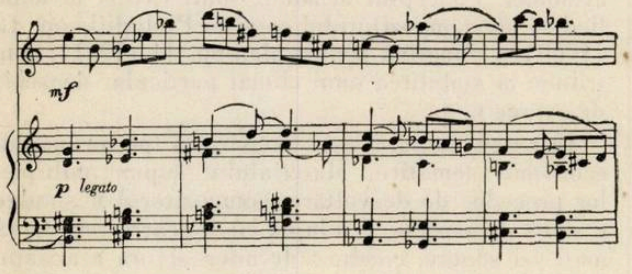
* *

Expresia lirică și avîntată se enunță chiar în primele măsuri ale allegroului de sonată. Arcadele tematice expuse de vioară sînt susținute prin mersul cromatic al pianului. Fragmentul de mai jos este specific, atît melodic cît și armonic, pentru profilul primei mișcări.



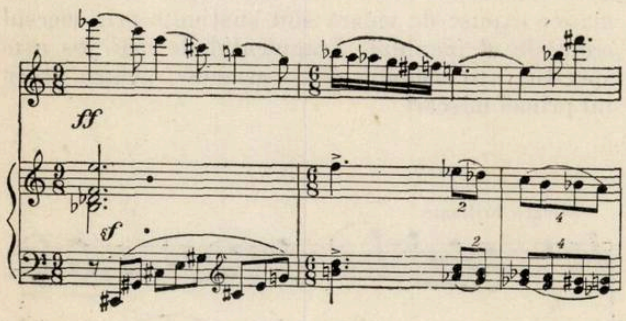


Vioara își deapănă fraza, atingînd o primă culminație, după care pianul reexpune fragmentul tematic. Liniile melodice continuate de ambele instrumente se întrepătrund, conducînd spre secțiunea tematică secundă, într-o metrică stabilă de șase optimi. Inițial mai intimă și cantabilă, ea cunoaște o potențare a expresiei.

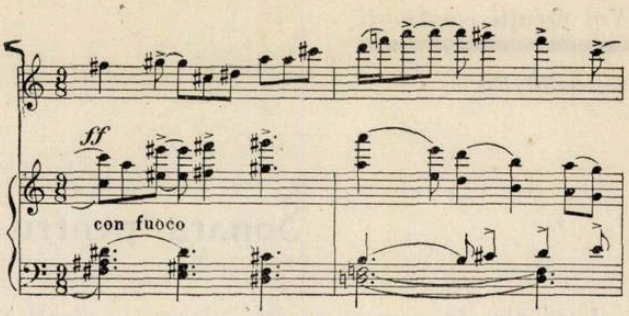


Prezentată în registre variate și colorată armonic, tema își depășește aspectul inițial, animînd dialogul. Concluzia, expusă de pian, culminează într-un mers în sens contrar al celor două instrumente.

Aci se conturează nu numai tematic ci și instrumental, conflictul dintre vioară și pian. Conductul melodic al viorii este patetic, vocile își mențin registre proprii, detașate. Începutul dezvoltării relevă această evoluție bi-plană, subliniată și în structura armoniei.

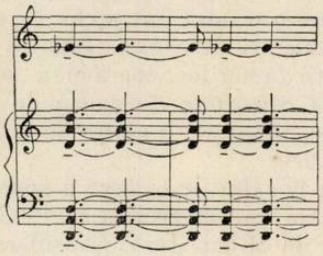


Tensiunea crește, discursul se esențializează în vederea apropiatei reprize. Caracteristic în acest sens este fragmentul de mai jos, extras din cuprinsul dezvoltării.



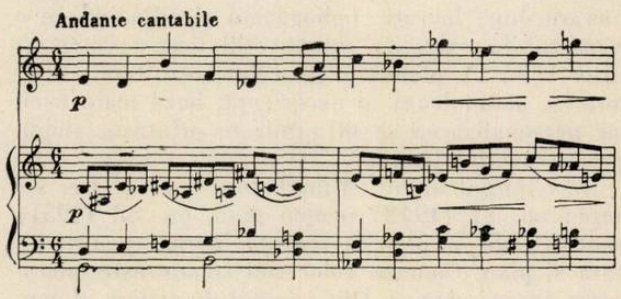
O scurtă perioadă de calmare pregătește repriza primei teme, expusă o singură dată, îmbogățită prin linii complementare. Tema a doua își menține mai întîi caracterul inițial. Apoi, printr-o creștere gradată, pregătește secțiunea concluzivă. Într-o formă rezumativă apare, spre sfîrșitul acesteia, nucleul poetic al primei mișcări.

Prima parte se încheie printr-o coloană sonoră în care se contopește, parcă, întregul conflict, în sonorități mereu diminuate.



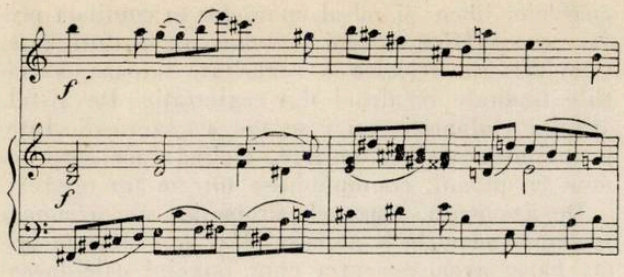
Contrastul dintre prima și a doua mișcare este puternic. Spre un nou climat expresiv converg nuanțele meditative și nostalgice imprimate materialului tematic, armonia policromă, catifelată datorită disonanțelor moi. Scrisă în formă de lied, partea lentă aduce o relaxare binevenită și multă poezie.

Distingem în cuprinsul primului element tematic patru voci bine conturate, o armonie polifonizată prezentă în multe pagini ale compozitorului.



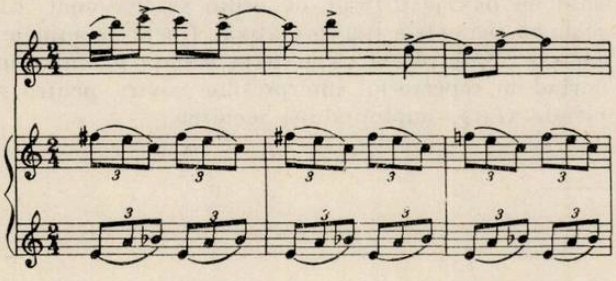
Continuat printr-o linie melodică plină de gingășie, sporit prin completările melodice aduse de pian, discursul se deapănă peste ornamentul armonic.

Secțiunea secundă (poco più mosso) dezvoltă o melodie suavă, mai întîi la pian, apoi la vioară, ajungînd la intensități emoționale ce ne amintesc partea lentă a cvartetului op. 9.

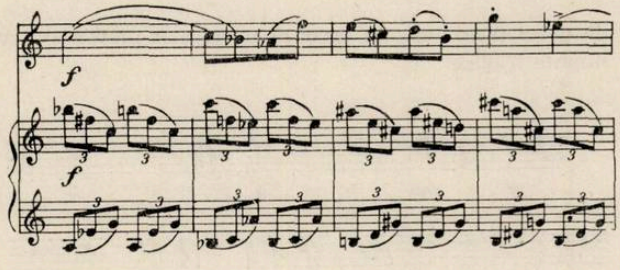


Repriza conține în melopeea ei o sumă de surprize, elemente mereu înnoite, ducînd spre o sinteză a acestei părți. Încheierea, aidoma unei retrospective, aduce un suflu epic și totodată un bogat veșmînt armonic.

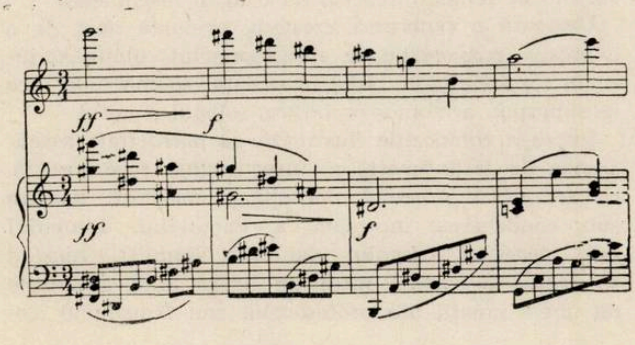
Finalul (Allegro assai) formează cîmpul marilor contraste. Antrenul și forța acestei mișcări, iureșul dezlănțuit și variația continuă, sînt caracteristici principale. Tema sincopată a viorii evoluează peste ritmica ostinată a pianului.



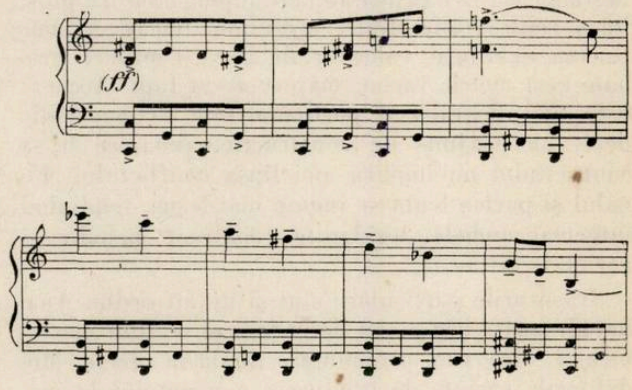
Această primă afirmare declanșează la vioară o amplă continuare a nucleului tematic peste mișcarea neîntreruptă a pianului. Culminației îi urmează un nou motiv, expus tot de vioară în plină vîltoare a discursului.



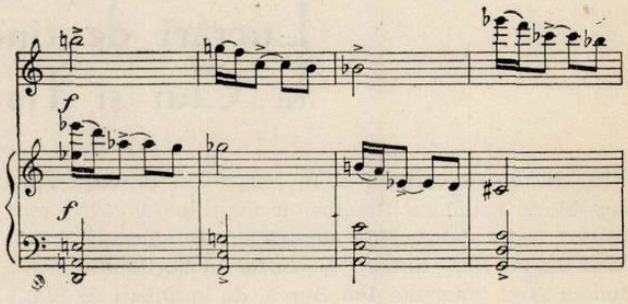
Puntea este urmată de o temă nouă, cantabilă, suprimîndu-se brusc mișcarea în triole.



Pianul deapănă pe larg această linie iar vioara mai întîi parteneră egală, se rezumă la pasaje, colorînd și imprimînd desfășurării impulsul ritmic. Secțiunea primă revine, scurtată, pentru a pregăti unul din cele mai interesante momente ale unei forme ce însumează particularități de sonată și rondo-sonată : în interiorul măsurii de $\frac{2}{4}$ se instituie o grupare de trei optimi, identică cu desenul pianului din primul fragment. Este punctul încleștării maxime, sporită încă prin apariția temei descendente.



Ritmul, menținut cu fermitate, se modifică treptat pentru a reveni la mișcarea în triole, valorificîndu-se, aci, variate aspecte tematice. Șirul îmbinărilor polifonice și al fluctuațiilor dinamice se revarsă în torentul unor replici tăioase, susținute prin acorduri lapidare :



Secțiunea secundă dezleagă prin lirismul ei această încleștare, dînd celor două instrumente satisfacțiile unor cîntări degajate. Materialul tematic este departe de a fi epuizat. Profilul și înveșmîntarea armonico-polifonică se schimbă neîncetat, aducînd mereu un spor de expresie. În acest sens, compozitorul readuce drept încheiere încă o dată melodica primei secțiuni. Culminația, premergătoare rezolvării finale, enunță încă o dată motivul de bază. O ultimă încleștare între violină și pian, urmată de o gamă cromatică descendentă, aduce rezolvarea pe centrul tonal (Re) propriu lucrării.

*
* *

S-a ivit, așadar, o nouă lucrare de anvergură și importanță. Cu ocazia audițiilor repetate pe care

le dorim cît mai curînd, se vor contura cu claritate particularitățile, limitele ca și locul ei în ansamblul creației romînești de sonate.

Noua sonată a compozitorului Mihail Jora este o lucrare care, deși construită pe tiparele clasice ale genului, respiră o concepție nouă, personală. În echilibrul lucrării, fiecare parte aduce un aport prețios, completînd creșterea organică, trezind mereu interesul auditoriului. Factura puțin obișnuită a primei părți, bazată pe cîntul continuu al ambelor instrumente ce aduc un material tematic complex, îngreunează la o primă audiere înțelegerea. În plus, lipsa contrastului dintre secțiunile tematice, menținerea egalității valorilor de bază (optimi) grupate însă metric variat, măresc acest fapt. Aceasta este mai degrabă o particularitate de concepție decît un neajuns de construcție, deoarece lipsa contrastului nu implică aici lipsa conflictului. Finalul și partea lentă se impun mai lesne, împlinind întocmai ambele deziderate (contrast melodic și varietate ritmică).

Trăsăturile particulare sînt și de alt ordin. Analizînd sonata din punct de vedere al stilului instrumental, observăm o renunțare totală la efecte. Modalitățile variate de producere a sunetului la vioară (sul tasto, sul ponticello și multe altele) jocul coardelor libere și cel al nuanțelor în continuă prefacere, specifice stilului enescian, nu sînt utilizate. Compozitorul reclamă o sonoritate intensă, variațiile timbrale rezultînd din registrație. De altfel, stilului violonistic nu i se fac aci concesii. Integrată într-o viziune unitară, vioara face corp comun cu pianul, contopindu-se într-un tot organic.

De asemenea, aspectele cromatice ale armoniei se impun nemijlocit atenției. Mai cu seamă în prima parte avem senzația unor imagini caleidoscopice în permanentă prefacere. Structurile acordice și procedeele modulației succesive, întru totul personale compozitorului, apropiate conceptului regerian dar mult îmbogățit (suprapuneri tonale și funcționale), vor forma desigur obiectul unor studii viitoare. Contradictoriu este raportul dintre aspectul grafic al armoniei și rezultanta fonică. Asperitățile, aparent mari în imaginea grafică, se pierd, se contopesc în amalgamul unor sonorități plastice și armonioase.

Lucrarea pune în fața interpreților serioase dificultăți. Mai cu seamă partea violinei este impregnată cu pasaje dificile de ordin intonațional. Ea reclamă măiestrie interpretativă, finețe și suplețe, energie. Nădăjduim că această sonată va intra în curînd în repertoriul interpreților noștri, pentru a prinde viață, împlinindu-și menirea.

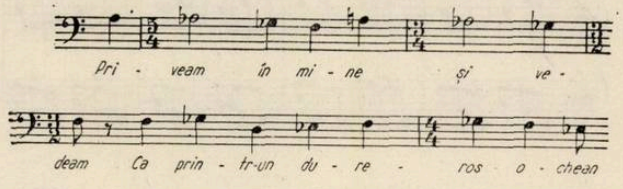
DORU POPOVICI

Lucrări de tineri compozitori în primă audiție la Cluj și Timișoara

În cinstea aniversării a 15 ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne, a avut loc la Cluj un concert festiv dat de Filarmonică sub conducerea tînărului dirijor Emil Simon, cu concursul baritonului Ion Budoiu și al tenorului Ion Buzea, de la Opera de Stat din localitate. Cu această ocazie au fost înfățișate în primă audiție cantata „Partidului" de Emil Simon, pentru cor mixt, bariton și orchestră și cantata „Cîntare unui ev aprins" de Cornel Țăranu *, concepută pentru tenor solo, cor bărbătesc și orchestră.

Emil Simon, elev al dirijorului Antonin Ciolan și al compozitorului Sigismund Toduță, este un muzician de perspectivă care s-a impus la Cluj atît în calitate de interpret (este prim dirijor al Filarmonicii) cît și în aceea de compozitor. Cantata „Partidului", scrisă între anii 1961—1962, are la bază textul unui poem de Alexandru Andrițoiu. Compozitorul întrebuințează cu îndemînare un aparat orchestral amplu, în măsură să exprime un conținut de idei care apare puternic ancorat în contemporaneitate.

Prima secțiune, „grave", are un caracter sumbru, accentuat de cantilena cromatică a baritonului solist și de corul bărbătesc, ce creează un climat meditativ, cu nuanțe tragice



O dată cu apariția sonorităților mai luminoase ale corului de femei, discursul muzical se însenină.

Urmează o puternică creștere, preluată apoi de o expresivă passacaglie, ce atinge punctul culminant într-un coral cantabil, redat în nuanța „solenne", în care se suprapun armonios orchestra, solistul și corul.

Întreaga compoziție ilustrează cu plasticitate ascensiunea de la întuneric și incertitudine spre lumină, ce semnifică procesul dezvoltării societății noastre sub conducerea încercată a Partidului. Limbajul este accesibil, simplu, dar nu simplist, reușind să creeze o sinteză între un lirism care amintește de unele creații ale profesorului său Sigismund To-

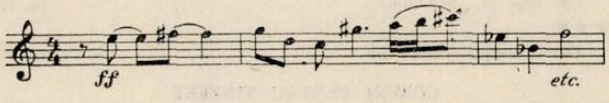
* Această lucrare va fi prezentată într-unul din numerele viitoare ale revistei.

duță și unele accente dramatice, prezente în simfoniile lui Șostakovici. Paleta orchestrală plină de fantezie, colorată și transparentă precum și logica construcției constituie reale calități ale cantatei. Dorim ca pe viitor tînărul compozitor să fie mai fecund — poate îl preocupă în prea mare măsură latura interpretativă — și să ne ofere noi lucrări, în care amprenta proprie să fie mai evidentă.

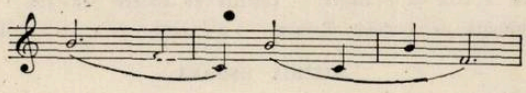
Se cuvine a aprecia interpretarea muzicală a lui Emil Simon, dirijor cu o gestică clară, sigură și sugestivă. Sub aspectul intensității sonore și al omogenității, corul Conservatorului „Gheorghe Dima" ne-a apărut mai puțin convingător. Tenorul Ion Buzea, care în ultimul timp a făcut un însemnat salt calitativ, a abordat cu succes dificila partitură a cantatei, slujindu-se de un timbru plăcut și de un volum amplu, ce excelează în registrul acut. Baritonul Ion Budoiu a tălmăcit cu mult dramatism cantata lui Emil Simon.

Tot la Cluj, într-un alt concert izbutit, dirijorul ceh Trlik a redat cu dinamism „Mișcare simfonică" de Liviu Glodeanu.

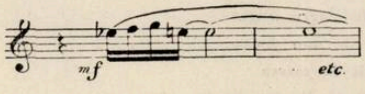
Lucrarea este o uvertură, în care discursul muzical se animează, schițînd forma unei sonate, cu un accentuat caracter dezvoltător ; ea ne sugerează un sentiment de robust optimism. Tema principală, intonată de alămuri, este plină de energie și conține intervale caracteristice, încadrate într-un ritm sincopat, de mare efect.



Ca un glas de bucium, străbătut de o ușoară nostalgie, ni se profilează tema secundă, mai cantabilă, mai diatonică, cu un ritm liber, ce ne amintește de milenarul parlando-rubato al cîntecelor noastre populare :



Este atrăgătoare caracteristica cvartă mărită a modului lidic, subtil folosită de către tînărul compozitor, care apropie intonația acestei gingașe melodii de cîntecul lung din Bihor. O a treia temă, ce ne introduce într-o lume de vis și farmec poetic, își face apariția în dezvoltare, amintindu-ne de creația tîrzie a lui George Enescu :



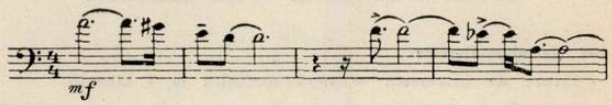
Repriza dinamizată, unde tema a II-a este ingenios distribuită timpanului — un moment original și deosebit de expresiv — ne conduce spre o codă, strălucitor orchestrată, ce precipită concluzia prin sonorități masive. Exceptînd un oarecare fragmentarism al construcției, care nu este în avantajul lucrării, ea ne apare reușită, datorită conținutului tineresc și mobilizator, realizat cu un limbaj evoluat și cu fantezie.

În această perioadă a mai avut loc un alt eveniment muzical, care constituie un adevărat succes al artei interpretative clujene : prima audiție pe țară a „Ofrandei Muzicale" de Johann Sebastian Bach, înfățișată în optime condiții de prof. Mihai Gutmann și Ansamblul școlii medii de muzică din Cluj.

Orchestra Filarmonicii de Stat „Banatul" și dirijorul Nicolae Boboc, inspirat și fidel interpret a tot ceea ce este nou și reprezentativ în muzica contemporană românească și universală, au tălmăcit publicului timișorean în prima audiție poemul „Monumentum" de Aurel Stroe.

Lucrarea conține șase secțiuni și este destinată unui ansamblu de cameră prevăzut cu un cor bărbătesc în final.

Un solo de trombon, purtînd nuanța „mesto e solenne", cantabil prin excelență, cu un lirism nobil, reținut, caracterizează prima secțiune :



Sonoritatea plină a trei tromboane succede atmosferei contemplative a primei secvențe, sub forma interesantă a unui canon ritmic și tinde spre o culminație, pentru ca apoi totul să revină la starea liniștită, interiorizată de la început.

Discursul de cameră al clavecinului, care se desfășoară în ritm de șaisprezecimi, cu pauze lungi între fraze muzicale, este specific secțiunii a treia. Acestuia i se adaugă timbrul elegiac al cornului englez, ce intonează o temă tragică, ca apoi viola să coloreze paleta orchestrală prin acorduri lungi, asemănătoare unei pedale de orgă. În cele din urmă cadența clavecinului, în ritmul liber de parlando-rubato, aduce un contrast și accentuează caracterul dramatic

Secțiunea a patra este cea mai dinamică, datorită unui ritm trepidant care pregătește și pune în valoare ciocnirile violente dintre timbrele suflătorilor și ale percuției. Acest fragment reia secțiunea a doua, amplificînd canonul ritmic și ajungînd la o maximă intensitate sonoră.

După această muzică ce ne redă imaginea unei activități febrile și încordate, intervenția vibrafonului și a altor instrumente de culoare creează un climat poetic, de destindere, ca o potolire a unui intens zbucium sufletesc.

În ultima secvență, apare o monodie a corului bărbătesc, de tip enescian, dublată cu finețe și fantezie în orchestră, ce constituie punctul culminant al întregului poem. Textul pe care se sprijină această cantilenă, datorit lui Nichita Stănescu, are un caracter poetic : „adolescența e frînghia de aur". El duce în mod firesc la concluzia că tinerețea, simbol al noului ce învinge în mod inevitabil vechiul, nu poate fi oprită în marșul ei năvalnic, de nici un obstacol.

Ascultînd „Monumentum" de Aurel Stroe și comparînd această succintă lucrare cu altele anterioare, putem constata o simplificare a limbajului muzical și o

adîncire a conținutului. Pe prim plan se situează un melos original, cantabil, pregnant, cu un colorit modal, apropiat de acela folosit de George Enescu în „Oedip".

Polifonia este aerată, armonia lipsită de asperitate, instrumentația sobră iar ritmul — unul din mijloacele de expresie în care autorul excelează — este extrem de variat.

Compozitorul a reușit să creeze o lucrare contemporană, a cărei formă este realmente nouă, adecvată conținutului. Prin acest opus, cu totul remarcabil atît prin autentica forță emoțională pe care o degajă cît și prin stilul original, Aurel Stroe dovedește că melodia departe de a fi un element epuizat poate și trebuie să stea la baza artei sonore. Nu este vorba însă de o melodie simplistă, dulceagă, banală, academică, ci de un tip de melodie modală, asimetrică în construcția ei, plină de sevă, care reprezintă o transfigurare a cîntecului popular. Socotim că un mai accentuat contrast între mișcările lucrării ar fi de natură să majoreze forța ei expresivă.

Noi lucrări apărute în Editura muzicală

MUZICĂ SIMFONICĂ ȘI VOCAL SIMFONICĂ

Ion Hartulary-Darclée
Picturi de Grigorescu — suită simfonică în 4 tablouri
partitură de buzunar . . . . . lei 30

Anatol Vieru
Cantata anilor lumină — partitură de buzunar . . . lei 20

MUZICĂ DE OPERĂ

* * *
Arii din opere românești (voce și pian) Ediție îngrijită de prof. George Ionescu . . . . . lei 21

* * *
Arii din opere pentru sopran și tenor (voce și pian) Ediție îngrijită de Miralena Marinescu . . . . . lei 20

MUZICĂ DE CAMERĂ

Tiberiu Brediceanu
Pagini alese din muzica vocală (voce și pian) . . . . lei 20

Marțian Negrea
Suită pentru clarinet și pian . . . . . lei 8,50

Ovidiu Varga
Cvartet de coarde nr. 1 „Primăvara vieții" — partitură și știme
— partitură . . . . . lei 18
— știme . . . . . lei 25

LUCRĂRI ILUSTRATE PENTRU COPII

* * *
Cărticica mea — Colecție de cîntece din folclorul copiilor, alcătuită de Titus Moisescu ; ilustrații de Dem. Demetrescu . . . . . lei 6

LUCRĂRI DIDACTICE

Charles — Louis Hanon
Pianistul virtuoz — ediție nouă, amplificată prin exerciții suplimentare de Otto Weinreich—Leipzig. . . . . lei 18

Johann Sebastian Bach
Album pentru Anna Magdalena Bach (ed. III)) — pian lei 11

Johann Sebastian Bach
6 Preludii mici (ed. II) — pian . . . . . lei 5
12 Preludii mici (ed. II) — pian . . . . . lei 7

A. Diabelli
6 Sonatine (ed. II) — pian . . . . . lei 12

* * *
10 Sonatine pentru pian — cuprinde 10 sonatine de : Beethoven, Mozart, Clementi, Kuhlau, Diabelli (ed. II). . lei 12

H. E. Kayser
Studii pentru violină op. 20 (ed. II) . . . lei 20

Mișu Iancu — Petre Romea
Metodă de acordeon — ediția V-a . . . . . lei 20

Ion D. Vicol
Cîntăm și învățăm . . . . . lei 16

D. Vlădescu
Tehnica viorii (exerciții pentru mîna stîngă). . . . lei 17

CORURI ÎN VOLUME

* * *
De ziua ta, Republică . . . . . lei 10

* * *
Din cîntecele popoarelor . . . . . lei 16

CORURI PENTRU TINERET

* * *
Te iubim, tinerețe (cîntece și coruri pentru pionieri și școlari) . . . . . lei 10

FOLCLOR

* * *
Am o țară ca o floare — colecție de cîntece populare, alcătuită de Ludovic Paceag . . . . . lei 10

MUZICĂ UȘOARĂ

Un mic tango
Muzica de Aurel Giroveanu
Versurile de Aurel Felea . . . . . lei 3

Mi-au spus-o primii ghiocei
Muzica de Ștefan Kardoș
Versurile de Vlaicu Bîrna . . . . . lei 2

Fir de borangic
Muzica de Elly Roman
Versurile de Cicerone Theodorescu . . . . . lei 2

Dîmbovița, apă dulce
Muzica de Eugen Téger
Versurile de Ion Amza . . . . . lei 3

Fata cu ochii ca marea
Muzica de Vasile Veselovski
Versurile de Constantin Cîrjan . . . . . lei 2

Frunze de toamnă tîrzii
Muzica de Costel Zaharia
Versurile de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. . . lei 2

MUZICOLOGIE

Colecția „Clasicii muzicii universale"

Ion Ianegic
Paganini — Omul și opera . . . . . lei 14

EUGEN PRICOPE

George Georgescu interpretînd simfoniile de Beethoven (II)

În cadrul unui studiu asupra măiestriei interpretative şi pedagogiei dirijorale ale lui George Georgescu, urmărind repetiţiile pentru ciclul concertelor cu simfoniile de Beethoven — susţinut de Filarmonica George Enescu, ne vom ocupa acum de Simfonia II-a *).

Tălmăcirea lucrării care a precedat imediat apariţia „Eroicei" a cristalizat „atitudinea clasică" potrivită abordării compoziţiilor din „primul stil beethovenian", stil ce-şi va proiecta razele şi asupra profilului Simfoniei VIII.

Dacă Simfonia I-a de Brahms a fost considerată ca o „a 10-a de Beethoven" am putea spune că Simfonia I de Beethoven ar fi „a 42-a de Mozart" (analogiile cu „Jupiter" nu sînt deloc neîntemeiate şi nici rare) şi că Simfonia II ar fi a 105-a de Haydn. Jocurile acestea de cuvinte vor să exprime în fond continuitatea istorică a dezvoltării creaţiei muzicale de la o generaţie la alta — respectiv, de la primii doi mari clasici vienezi, la Beethoven.

Însuşirile geniului beethovenian s-au manifestat, de bună seamă, încă din primele două simfonii. Dar unele interpretări îşi fac un titlu de merit din a „dramatiza" cîteodată în mod ostentativ, prin adoptarea unor tempi mai animaţi sau prin accentuarea sforzando-urilor, îngroşarea stihinică a nuanţelor forte şi fortissimo.

„Forte şi sforzando, da!... dar nu exageraţi! uitaţi-vă mereu ce este în jur, în ce context se încadrează. Avem de-a face cu o muzică clasică: limpede, transparentă; în orchestraţie nu sînt patru corni, trei tromboane sau alte instrumente capabile de mari intensităţi..." — iată cîteva cuvinte ale maestrului din care reiese înţelegerea specificului stilului beethovenian din primele două simfonii.

Se ştie, desigur că partea III-a din Simfonia II-a — primul scherzo din simfonismul beethovenian — este bogată în contraste, uneori violente. George Georgescu realizează atmosfera specifică acestor pagini — de voioşie şi haz tineresc — fără să sublinieze opunerile de forte-piano, fortissimo-piano etc. Această atitudine de moderaţie, spre deosebire de aceea a „adepţilor beethovenismului incisiv", relevă trăsăturile „clasice" ale „primului stil" de creaţie al titanului.

Maestrul a făcut repetiţiile folosind o partitură de format mare dintr-o serie veche publicată de Breitkopf & Härtel. Arăta ca nouă: frumos legată, impecabilă asemeni unui volum de bibliofil.

— „Cu toate că o am poate de zeci de ani, am păstrat-o cum se vede şi... fără nici o însemnare. Totul e tipărit doar. Însemnările personale le-am făcut... în memorie".

Venind ora începerii repetiţiei mi-am amintit cîte probleme ne puneam la Conservator în legătură cu gestul de atacare a anticipaţiei fermatei. Ca să subdivizezi în tactare nu era, firește, nimic greu: dar aici, fiind vorba de o treizecidoime, era poate cazul de o subsubdiviziune pe timpul 3. Ei, dar cu ce precizie trebuia să fie realizată această zvîcnitură! Pe de altă parte, pentru a avertiza orchestra asupra tempoului ar fi fost indicată baterea întregului timp 3, subdivizat (respectiv 5—6). Formule analitice se pot afla, se pot deduce, dar sînt cazuri cînd ele se dovedesc ineficiente în faţa orchestrei.

Cum realizează maestrul primele două valori? Foarte simplu: pentru treizecidoime şi pătrimea cu punct şi fermată, un singur gest — în jos, ca şi cum Simfonia s-ar deschide pe timpul 1. Pe avîntul respectiv, în strict raport cu tempoul Adagio molto al întroducerii, anticipaţia se precizează de la sine aşa că se merge mai departe fără nici o grijă. Grupul optimilor din prima măsură este puţin separat prin ruperea fermatei iar corul oboilor şi fagoturilor sună dolce, ca într-o măsură cursivă de 3/4 deşi metronomul scris de Beethoven însuşi se referă la o optime (ceea ce ar sugera tactarea cu subdiviziuni de timp).

În contextul acesta melodic suav, pe care-l vor prelua şi coardele, figurile punctate din măsura a patra se cîntă moale, graţios-staccato dar nu înţepat, staccatissimo. În următoarea măsură, viorilor li se cere să cînte destul de sonor, deşi nuanţa generală este piano; aşa că fortele din măsura 7-a reiese mai degrabă din adăugarea viorilor secunde, în octave, la primul grup al coardelor. Figura de treizecidoime urmată de pătrime, care reapare în măsura 9 şi mai departe, constituind un fel de celulă ritmică ciclică a întroducerii şi primei părţi, este marcată aici cu precizie. Dar imediat ce se încredinţează că orchestra este corectă, dirijorul renunţă la avertizare, la tactare cu „trambulină".

În măsura 13 viorilor prime li se recomandă să cînte mai spiccato, — „nu aşa la coardă" — iar la măsura 16, pentru a asigura promptitudinea pornirii coardelor grave pe treizecidoimi, la terminarea legato-ului de durată, dar mai degrabă ca un reflex al caracterului herculean al crescendo-ului, dirijorul bate uşor în podium.

Pe gamele din regiunea măsurii 20 se cere: „sfp! mergeţi pînă la sfîrşitul arcuşului", iar în măsura 21 dirijorul consideră că un singur corn e suficient urmărind să realizeze mai multă precizie şi calitate.

Crescendo din măsura 22, care anticipează prima izbucnire în fortissimo — am putea spune „autentic beethoveniană" — din creaţia simfonică a compozitorului, este obţinut de unii dirijori prin dublarea flautului, oboiului şi fagotului cu secunzii lor; alţii

*) Despre Simfonia I a se vedea revista Muzica Nr. 9 din sept. 1961.

nu lasă nici cornul al doilea să-şi numere pauzele ci îl introduc în plusul sonorităţii (în orice caz, trompetele şi timpanii intervin numai la locul înscris în partitură).

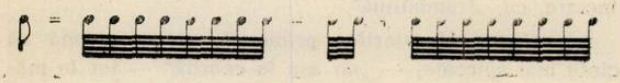
Exteriorizînd sensul emoţional al acestui moment, dirijorul nu numai că răscoleşte cu bagheta lava ce va izbucni din vulcanul orchestral ci şi „cîntă", în repetiţie (cu buzele închise) — o onomatopee sugestivă care completează plasticitatea gestului. O bună gradaţie a sonorităţii numai pe elementele partiturii conferă parcă unisonului imperativ din măsura 23 măreţia unui aforism. Gîndul ne poartă la sbuciumata perioadă a Testamentului în care s-a născut această simfonie tinerească luminoasă, însă cu prefaţă tragică. Momentul este desigur mai intens decît orice pagină din cele, să zicem, „mai beethoveniene" întîlnite în lucrările de acelaşi gen ale lui Haydn şi Mozart (de ex. începutul ultimei Londoneze a „părintelui simfoniei", ori acela al Simfoniei nr. 35, de Mozart).

În măsurile 24, 25 conduc, bineînţeles, violele şi violoncelele (ne aducem aminte că dirijorul recomandă: „piano este o nuanţă destul de consistentă; piano nu înseamnă pianissimo"); viorile cîntă aici începînd cu arcuşul în sus şi la mijloc. Suprapunerea diviziunii binare (ultimele două şaisprezecimi din măsura 25 — care se cîntă cu arcuşul în sus) cu trioletele violinelor, să fie realizată „cu naturaleţe".

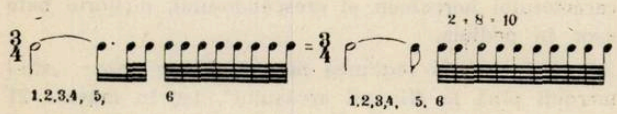
Începînd pe „la" pătrime, din măsura 26 cu arcuşul în jos, în repetarea a ceea ce cîntaseră înainte violele şi violoncelele, viorile pun în evidenţă delicateţea melodiei (re diez din măsura 27 şi apoi ultimele două şaisprezecimi se execută cu arcuşul în sus).

Fragmentul cu dialoguri şi triluri de pastorală din jurul măsurii 30 este acum în atenţia dirijorului, care preferă să reia însă de la litera a (măsura 24). În măsura 28 dirijorul animă viorile: „prindeţi arcuş pe crescendo" iar violelor şi violoncelelor le temperează tendinţa de a îngroşa.

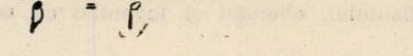
Aici, după părerea maestrului, timpul 3 este inexecutabil aşa cum a fost scris la viorile prime. Cere, deci, ca figura rapidă descendentă (adică tot ceea ce urmează după legato-ul de durată) să fie cîntată în întregime, pe a doua jumătate a timpului (cu alte cuvinte, pe timpul 6). Deci să admitem că:



şi că



După cîteva explicaţii, reluări şi repetări se trece, în sfîrşit, la *prima parte* pe un raport de tempo în care:



Aşa că prologul şi capitolul prim al ciclului apar firesc legate.

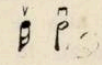
Violoncelelor şi violelor li se cere să cînte fără accente, liniştit (deşi, „trambulina" pentru grupul şaisprezecimilor este uneori vizibil dată) iar viorilor fără fp (ceea ce ar brusca sonoritatea) ci mai degrabă cu subito diminuendo. În acest consens se încearcă tema cu un arcuş pe fiecare măsură din primele două allegro şi numai pe urmă se revine la un arcuş pe doimea cu punct, altul pentru grupul şaisprezecimilor.

În măsura 37, pe timpii 3, 4, dirijorul solicită viorilor prime molto crescendo pentru ca tromba lor sonoră să pătrundă în crescendo-ul general, chiar atunci cînd coboară în registrul mai puţin strălucitor.

După măsura 40 maestrul conduce cursiv suflătorii, indică cu gest calm pătrimile coardelor grave, iar în măsura 45 nu permite arcuşelor, pe crescendo, să stînjenească linia cursivă a lemnelor, după cum nu lasă viorile prime, în măsura 46, să atragă atenţia asupra lor pe pătrimile de pe timpii 2, 3, 4, care nu sînt decît un adaus —, încheierea o face oboiul şi fagotul prim.

În măsura 52, sf de pe cvinta alămurilor este bine marcat, ca un răspuns al celui de mai înainte de la suflătorii de lemn.

Celula ritmică



(ex. 3) din preajma măsurii 60, pe care am considerat-o ciclică, este cîntată incisiv, cu arcuşele la talon, după sensurile indicate mai sus.

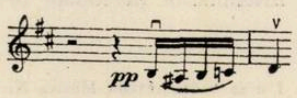
Optimile din măsurile 61, 62... se cîntă spiccato. În continuare dirijorul cere viorilor „la talon", iar basilor „săltat, la talon". Registrul grav are tendinţa de a rămîne însă mereu în urmă. Sf (răspuns al celui de la alămuri, din măsura 65) din măsura 67 este însă un bun prilej de a corecta infimul decalaj, dacă s-a produs. În măsura 70 grija pentru tempo (este pericol să se rămînă în urmă) vizează mai ales viorile şi basii — care nu trebuie să cînte la coardă „Spiccato e mai puţin sonor" — spune dirijorul aici.

În regiunea piano de expunere a temei secundare gestul dirijoral planează calm iar ff subito nu apare atît de surprinzător încît să poată fi considerat dur.

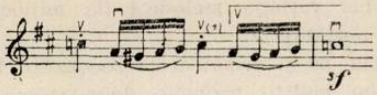
În măsura 88 tactarea adoptă cu predilecţie sensurile laterale vrînd să indice „cantando" ultimelor două portative ale partiturii care amintesc oarecum de un episod din partea I a Simfoniei I.

În măsura 90 viorilor prime li se dă pornirea după legato-ul de durată precis dar... ca în ultima clipă.

Pe pauzele din secţiunea concluzivă a expoziţiei (măsurile 102 şi celelalte) dirijorul nu tactează ci dă doar „trambuline" pentru şaisprezecimi. În crescendo, bine înţeles, se ia arcuş din ce în ce mai mult. Fiecare grup de patru şaisprezecimi şi o pătrime se cîntă cu arcuşul astfel:



Dar în măsura 107, pentru ca ultimul grup de valori mici să apară ca o anacruză la nota întreagă cu sforzando, se practică următoarele arcuşe:



ceea ce se realizează cu o „respiraţie" înainte de timpul 4. În schimb viorilor secunde, cărora li se recomandă să nu cînte prea slab în măsura 112 şi următoarele li se indică arcuşele în sus pe şaisprezecimi şi în jos pe pătrimi. Către acest grup de instrumente se îndreaptă privirile dirijorului în măsura 128 unde ele evoluează cu o octavă deasupra viorilor prime.

După ff din măsura 126 primenit de intervenţia trompetelor şi a timpanilor, maestrul nu scapă din vedere să atragă atenţia că în măsurile 130, 131 se revine la forte, „numai forte"!

Volta I (expoziţia a fost repetată) este reluată de vreo cîteva ori fiindcă nu se respectă de către toţi deosebirea între triolet şi grupul de patru şaisprezecimi.

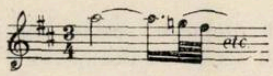
În măsurile 136 şi următoarele dirijorul tactează la repetiţie în 4, uneori numără tare, înainte de trioletul coardelor pentru a se asigura de exactitatea atacării acestei subdiviziuni excepţionale.

În timp ce în măsura 141 viorile prime trebuiau să cînte diafan, dar sensibil, în măsura 145, pornindu-se cu arcuşul în sus, se face un molto crescendo ce aduce furtunos fortele. (Desigur că în acest moment conduc violele, violoncelele şi contrabasurile stabilind dialogul, pe două măsuri, cu violinele. Dacă maestrul Georgescu nu ajută crescendo-ul din măsura 22 cu cornul şi fagotul al doilea (cum practică alţi dirijori) în măsura 158 şi următoarele recurge la o amenajare a partiturii dublînd figura de şaisprezecimi de la lemne „ca să se audă". (Mai cu seamă îi place să accentueze în mod expres sforzandele de la coardele grave — în acest fortissimo general — cerîndu-le mereu cîte un... „bum". În acelaşi moment recomandă alămurilor diminuendo pe valorile mari, pentru a face loc jocului de şaisprezecimi).

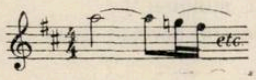
Vîslind pe laterală, amplu, în măsurile de după 170, dirijorul va avea grijă să marcheze piano subito din măsura 178, dar mai ales pp neaşteptat din măsura 180. Pentru realizarea efectului cuvenit, ultimul do din măsura 179 se cîntă cu arcuşul în jos dar şi acela care e la începutul primului grup de 16-mi — acesta, însă, la vîrf. Să nu uităm că în continuare, pe dezvoltarea temei a doua, este indicată nuanţa piano deci... „mai sonor decît ceea ce avusesem înainte". Acest moment — „prea frumos ca să fie lăsat... oricum" — este reluat de cîteva ori pentru acurateţe, pentru realizarea caracterului melodic, prezent chiar în optimea cu punct urmată de 16-me.

Măsura 187 deschide un joc sonor străveziu (ca în feerica muzică de Mendelssohn pentru „Visul unei nopţi de vară"), ale cărui frumuseţi sînt puse în valoare prin faptul că arcuşele cîntă staccatissimo pe triolete, iar suflătorii de lemn în staccato dolce, chiar poco tenuto.

În regiunea măsurii 200 — fiindcă celelalte instrumente nu au de executat decît acorduri şi arpegii —, violele, violoncelele şi contrabasurile trebuie să stăpînească foarte bine pasajul. Se repetă deci cu grijă „la coardă", „ritmic". Piano subito din preajma reprizei este realizat cu arcuşul în jos pe 16-me şi în sus pe pătrime — la vîrf. În măsura 214, 215 sforzando-urile sînt destul de incisiv marcate. Pe diminuendo-ul general, violele, violoncele şi contrabasurile scurtează imperceptibil nota întreagă în favoarea gamei coborîtoare a viorilor şi a unei cezuri care asigură precizia intrării în repriză. Măsura care încheia introducerea şi aceasta (216), cu care se sfîrşeşte dezvoltarea, sînt executate similar, adică tot grupul valorilor mici pe ultima subdiviziune de timp. Este bine totuşi să ştim că



din măsura 33 (introducere) nu este aidoma cu

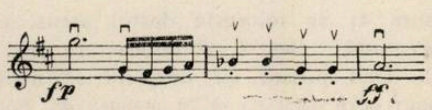


din măsura 215 (a se observa şi compara, în ambele exemple, ce urmează după doime).

Pînă la reexpunerea temei secunde, observaţiile sînt destul de rare. În măsura 237 (similară cu măsura 233) viorile execută cele două pătrimi de două ori cu arcuşele în jos, subliniind astfel sforzando-ul; în măsura 243 timpanul singur are de atacat timpul 3.

În regiunea reluării temei a doua şi în continuare, dirijorul pare că-şi pune probleme de primenire a gestului. Dacă în măsurile 96, 97 tactarea se consuma pe verticală, în măsurile 268, 269 ea se deplasează pe oblică. „Vîrf" (măsura 274), „fără accent"! (măsurile 275, 276), „treceţi la mijlocul arcuşelor"! (măsura 278) „Secunzii!, la centrul arcului" (măsura 285)... iată cîteva recomandări suplimentare înainte de coda. În măsurile 292 şi următoarele, gestul este destul de simplu. Palma stîngă evoluează în poziţia „acoperit", fiindcă totul trebuie să se petreacă aici în piano. Chiar atunci cînd sforzando-urile se îndesesc, în măsurile 296—297, tactarea rămîne degajată.

La începutul codei, dirijorul atrage în mod expres atenţia asupra exactităţii execuţiei triolelor (cu arcuşul în jos, pătrimea de după bară legîndu-se, pentru a nu se da accente; totuşi pătrimea din măsura 310 se cîntă în sus). În suprapunerile şi dialogurile din măsurile următoare o atenţie aparte se acordă violelor, violoncelelor şi contrabaşilor iar în măsura 314 dirijorul cere registrului grav al grupului de coarde: „să sune! aici mă interesează". În măsura 316 şi celelalte se folosesc arcuşe de virtuozitate.



O deplasare a piano-ului din măsura 325 cu un timp înainte, pentru a corespunde măsurii 322, o atenţie sporită acordată trompetelor pe ciocnirile lor de secunde ca întîrzieri ale terţelor (măsurile 335, 336 etc.), o oarecare insistenţă pentru sforzandele de la viori, pe timpii slabi (măsurile 340, 341 etc.), lasă muzica să evolueze către sfîrşitul părţii întîi. Ar mai fi de avut în vedere că măsura 354 şi următoarele

au pe celula ritmică ciclică staccato, spre deosebire de cele dinainte. Dacă în vecinătatea măsurii 256 aveam impresia că tempoul se animă, în penultima măsură, cu auftaktul ei, el este riguros restabilit (de observat aici că pătrimile nu mai au staccato; dimpotrivă se cer „așezate", cu tenuto).

„Nu lăsați să vibreze după ce tai..." este o ultimă remarcă — după fermată — care acoperă spațiul gol dintre primele două părți ale Simfoniei căci **Larghetto** este înlănțuit quasi attacca.

Dar, înainte de a lucra în continuare... pauză.

La timpul cuvenit, întorcîndu-se cu toții — orchestranți și dirijor — maestrul reușește doar cu cîteva vorbe să-i transpună pe instrumentiști în climatul emoțional.

— „Cîntați cu dragoste; asta-i una dintre cele mai frumoase melodii scrise de Beethoven!"

Simfonia începe să-și depene fermecătoru-i curs... În măsura 8 maestrul oprește... „Spuneți voi dacă există ceva mai minunat!"

Șeful de orchestră oprește după a doua măsură recomandînd:

„fără emfază", „nu cîntați tenoral — sărăcăcios"; „în prima măsură: non crescendo!"

Piano subito din măsura 7 este însoțit și de un pochissimo meno mosso.

În măsura 9 și 10, contrabașilor li se face un semn sugestiv care înseamnă „ca de departe" iar flautului prim i se indică un mic crescendo și diminuendo în măsura 11.

Pentru a respecta piano-ul subito din măsura 15, mi e luat cu arcușele în sus. Viorile prime, urcînd pe si din măsura 16 în poziția III, nu trebuie să facă niciun glissando căci el ar atenta la puritatea sunetului. Un mic accent (mai mult din vibrato decît din tensiunea mîinii drepte, urmat de un diminuendo, pe primele optimi și șaisprezecimi din măsurile 18, 20, anticipează expansiunea „romantică" pe crescendo-ul și sforzando din măsurile 21, 22, cîntate più espressivo și quasi rubato. Aici maestrul „se încălzește", cîntă împreună cu instrumentele, cu glasul vibrînd. Corul suflătorilor de lemn va fi condus pe urmă cu elevație, fără ca sincopele viorilor și jocul de treizecidoimi să-l tulbure (accentele deplasate, sforzando-ul în măsura 28 nu mai sînt cum erau în măsura 26 — legato-urile sînt mereu „îndulcite"). Un „bravo" adresat clarinetistului și fagotistului prim, în măsura 34, recompensează străduința și reușita lor artistică avînd în același timp darul de a stimula viorile prime. Desigur că în contextul liric al mișcării, sforzando-urile (măsura 35 viori, măs. 37, 38 suflători etc.) sînt moi, — mai curînd tenuto (deci o categorie de durată) decît accentuate.

În măsura 41 se folosește destul arcuș, unificîndu-se staccato-ul; flautul al doilea are mai multă importanță decît primul iar dirijorul se mulțumește cu un singur corn aici, ca și în măsura 45. Fortissimo care urmează (m. 46) este interpretat cu o bună dispoziție robustă (toate optimile cu arcușele în jos), ceea ce contrastează puternic cu cîntul cald, tandru, al viorilor prime, în piano (tema secundară). Cît despre accent, el să se dea pe șaisprezecimea de auftakt — dar mai degrabă în intenție decît în realizare concretă. Maestrul recomandă ca violoniștii primi „să nu umfle" optimea din măsura 49.

În măsura 52 și următoarele, armonia și scînteierile suflătorilor merită atenție ca și partea de bas ce nu trebuie să fie „prea expresivă", fiindcă viorile prime conduc variația melodică (la mijlocul arcușului, puțin portato).

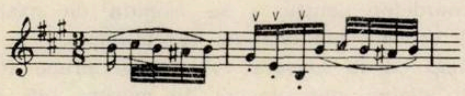
În măsurile 56 și următoarele secunzilor li se cere: „marcați mai mult"! (primele două șaisprezecimi cu arcușele în sus).

Piano din măsura 59 e înțeles ca un pianissimo possibile; deci contrastul f-p-f se subliniază.

„Primii! cîntați expresiv cele trei șaisprezecimi" (măs. 66). „Suflătorii! legatissimo!" Staccato-urile din măsurile 69, 70, trebuie desființate dacă vrem să căpătăm continuitate în dialogul suflători — coarde; sfîrșitul grupului trebuie prelungit pînă la intrarea celuilalt. Apoi, după măsura 70, o infimă potolire și o recuperare de tempo.

Viorile prime încep grupurile de 32-imi, cu arcușul în jos, la mijloc, secundele și violele vor cînta cu eleganță.

Iată-ne ajunși acum (măsura 82) la fraza concluzivă a expoziției acestei mișcări, interpretată generos. (În măsura 83 primele trei șaisprezecimi se cîntă cu arcușul în sus):



Către secțiunea de dezvoltare este recomandabil ca viorile prime să nu cînte prea slab. Realizarea piano-ului din măs. 100 e condiționată, pe de altă parte, de posibilitățile de discreție ale cornilor.

Măsura 101 este reluată de cîteva ori pentru perfecta precizie. Primele patru 32-imi se pot cînta mereu în sus, de către primi, dar dirijorul replică:

„Nu vreau virtuoz... à la Paganini".

În măs. 108, 109 etc. caracterul muzicii e misterios dar „nu trebuie să cîntăm sub nuanță: este piano aici și nu pianissimo" (aceasta din urmă se va ivi în măs. 117) „Pianissimo să fie chiar exagerat acum" — recomandă dirijorul fagotului și bașilor.

Mai trebuie să se aibe în vedere ca, în măs. 117, cel puțin flautul și oboiul secund — dacă nu și ceilalți suflători — să cînte o 16-me în loc de 8-me, pentru ca sol becar să nu ajungă a se suprapune pe sol diez, cel de la viorile secunde.

Pe crescendo-ul din măsurile 125, 126, maestrul menține aproape nemișcate brațele; tensiunea sonoră se acumulează pe măsură ce dirijorul strînge pumnul stîng.

În vecinătatea măsurii 130 bagheta este preocupată de mărșăluirea viorilor secunde și violelor, ca și de intervențiile primilor. Dacă se scapă din vedere la început importanța dialogului dintre suflătorii de lemn și bași, adăugarea în orchestrație a perechii de clarineți tinde să stabilească potrivitele raporturi sonore.

Măsurile 139—149 sînt gradate riguros atît dinamic cît și ritmic, iar al doilea crescendo, unde intervin sforzandi, culminează (măs. 150) într-o „Eroică" pe care numai un geniu ca Beethoven putea s-o dezlănțuie și s-o tempereze în atît de puține tacte. (Intrarea pe dominanta de re major, neașteptată de nimeni, să fie dramatică).

Către repriză, clarineții și fagoții nu trebuie să diminueze prea mult pentru ca intrarea cornilor (instrumente care în mod obișnuit nu pot realiza sonorități foarte discrete) să nu apară stridentă. În acest loc dirijorul coboară ușor palma stîngă mîngîind și adormind parcă orchestra. Către măsura 158 tempo-ul rămîne constant.

La începutul reprizei dirijorul are grija să nu se facă crescendo; registrul grav, dublat, să nu silească viorile să intre mai tare decît piano; această nuanță, ivită pe neașteptate după crescendo-ul din măsurile 162, 163, să nu fie precedată de un gol (respirație) care ar întrerupe firul melodic. La cadențarea pe dominantă, fixată de contrabasuri, instrumentiștii sînt îndemnați cu glasul cald: „basul ăsta trebuie să umple inimile de bucurie".

În măsura 173 a doua optime a violei să fie cîntată tenuto, espressivo, fără diminuendo, ca și cum grupa de instrumente ar zice: „acum eu sînt basul".

În măsurile 174 și celelalte, intervențiile suflătorilor abia că se fac simțite. Ceva mai pe urmă, un nou prilej pentru più espressivo pe crescendo și sforzando (în măs. 78). Urmărindu-se expresia și pe cea mai mică valoare se ajunge aproape la asimilarea 32-imii cu 16-mea.

Episodul din jurul măsurii 200 prilejuiește șefului de orchestră recomandări de felul acestora: „băsii! bărbătește acuma! (la forte, pe care-l ajută iarăși cu onomatopeea: „bum"). „Dolcissimo, cu căldură" — viorile prime conduc pe urmă, după măs. 210, tema a doua, ca un lied naiv. Melodicul fermecător este valorificat în măs. 246 și următoarele (la început, dirijorul cîntă cu secunzii iar suflătorilor de lemn le cere „cu pieptul umflat" în sensul... „plin de încîntare".

În măs. 250 cornii să nu cînte prea tare. În orice caz acestor instrumente li se cere calm, să nu accelereze, în micul dar dificilul solo din măs. 254.

Măs. 264 și celelalte sînt realizate transparent ca o acuarelă. „Este atît de simplă, de naivă, această muzică! Dar ce minunată!..."

Penultimul fortissimo este risoluto dar nu brutal, ci din nou generos. Și pentru ca atmosfera de pastorală primăvăratecă să persiste, simțul poetic al dirijorului pune în evidență, în ultimele două acorduri, acea terță coborîtoare ca un fel de cu-cu.

La capătul primei execuții fără întrerupere a Larghetto-ului, dirijorul întreabă:

— Ați cronometrat?

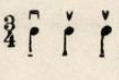
— Durează 7'

— Prea mult! trebuie s-o facem în 6'.

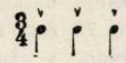
Poate că la concert a durat mai mult. Dar „romantizarea", „poetizarea" melodicii, a amănuntelor au fost fermecătoare.

Înainte de începerea **Scherzo-ului** dirijorul recomandă: „țineți arcușele în preajma imediată a coardelor; viorile prime: nu prea slab"! Sigur că pentru a se auzi pătrimile, doimile cu punct trebuie să fie însoțite de diminuendo.

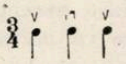
Dacă unii susțin că cel mai bun arcuș la scherzourile beethoveniene este,



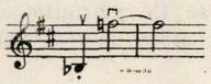
conducătorul Filarmonicii bucureștene preconizează de astă dată arcușele în sus (la mijloc), pe fiecare din pătrimi:



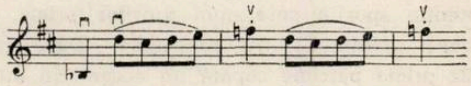
In fortissimo subito se cîntă astfel (la talon):



Alte sensuri de arcușe ar fi acestea. În măsura 21



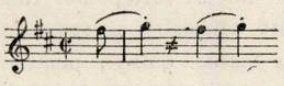
În măsurile 29, 30 etc.;



Viorilor prime li se cere molto crescendo pe timpii 2, 3, din măs. 38; registrului grav al coardelor, în măs. 59 etc. non staccato; legato-ul din măs. 63 se începe cu arcușul în sus; fiecare crescendo pe acest motiv este subliniat (în măs. 76 più cresc).

In trio, tempo-ul rămîne aproape același. Expresivitatea maximă e atinsă în jurul măsurii 120 unde totul pare acoperit de o mare arcuire.

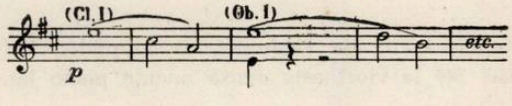
Începînd să repete finalul, dirijorul bate mai întîi două măsuri, cum se spune, „pe gratis". Numără tare: 2, 2, 2, 2, pentru a surprinde și electriza orchestra. Totuși tempo-ul e destul de convenabil cu toate că va spune pe urmă — ar trebui să fie „drăcesc". În auftakt să fim mereu atenți ca optimea să nu se transforme în pătrime.



În măs. 3 și celelalte, viorile prime să cînte mp... „ca să se audă contra celor... zeci de secunzi, bracișți, violoncelișți plus contrabașii". O precauție suplimentară se naște atunci cînd se observă că nuanța din măsurile 6, 7 este egalizată cu cea din auftaktul mișcării și din prima măsură. Or, la început era numai forte iar aici este fortissimo, ceea ce constituie o deosebire substanțială. Pe culmile fortissimo-ului strălucitor (măs. 20), ca în uvertura „Nunta lui Figaro" de Mozart, dirijorul tactează mereu activ, temperînd însă puțin oprirea pe dominantă.

Conducînd suflătorii în măs. 32 și următoarele, dirijorul se oprește la un moment dat și spune violoncelișților: „Nu vă luați după mine: mă încălzesc pentru instrumentele de lemn! acolo e mai important".

Recomandarea ca sforzando-urile din măsurile 45, 47, 48, 49, 50 să nu fie exagerate, și indicarea unui diminuendo pe măs. 51, favorizează apariția firească a temei secunde. Trebuie să fim atenți aici ca în dialogul suflătorilor să se audă și pătrimile, fiindcă ele împlinesc germenele melodic:



Sforzando-ul din măs. 59 va fi şi el liniştit iar acompaniamentul de după măs. 60 să menajeze mereu suflătorii (fagotul capătă importanţă mai ales cînd cîntă terţa melodiei oboiului). Dirijorul ştie că solistului din măsurile 72 etc. îi este foarte greu să realizeze fără crescendo, şi în legato, sforzando-ul din partitură, dar mai ştie că în orchestra Filarmonicii există instrumentişti excepţionali. Este, deci, pretenţios şi obţine ceea ce doreşte.

Despre sfîrşitul expoziţiei şi începutul dezvoltării n-ar mai fi de spus decît că în măsura 90 viorile secunde trebuie să fie pătrunzătoare, ca şi „răspunsul" dat, în măs. 95, de flauţi şi oboi, coardelor grave şi fagoturilor.

Auftaktul măsurii 108 e intempestiv iar orchestra irumpe, ca şi în măs. 113.

O atenţie sporită cere apoi viorilor prime, pentru fa becar; „Notaţi-l! fiţi precauţi!" Dacă în măs. 120, 122 prima pătrime capătă un accent, în măs. 127, 128, 129... maestrul tactează toţi timpii în jos marcînd astfel sforzando-urile. (Forte-piano din măs. 131 şi 137 nu reţine atenţia în mod expresj.

O mare importanţă este acordată registrului grav în măsurile 139 şi următoarele (în măs. 145, contrabaşilor le comandă: „più forte") cu toate că micile imitaţii de la suflători au savoarea lor.

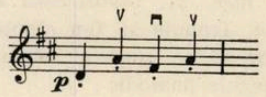
Crescendo-ul din măs. 151 este executat de suflători începînd de unde e scris, dar coardele îl prind ceva mai tîrziu (măs. 155).

În continuare, fortissimo-ul din măs. 160, de după forte, se cuvine a fi băgat în seamă şi realizat subito. În schimb seria fortissimo-urilor pe valori mari de sunete, din jurul măsurii 175, este înţeleasă de dirijor ca nişte atacuri fortepiano. Înainte de repriză, maestrul opreşte orchestra şi spune:

„A fost prea mare... gălăgia pentru ca să se audă acest pianissimo (din măs. 181)". „Viorile! faceţi aici prima oară piano şi abia la repetarea formulei, peste o măsură, pianissimo".

Exigenţă pentru fortissimo subito din măs. 204, sonoritate moale în măsurile 210 etc. şi non crescendo, menajarea solo-ului de oboi şi a dialogurilor din măsurile 222 etc., toate nivelează înaintarea spre tema a doua pe care o auzim de astă dată la corni, legato

în timp ce arcuşele evoluează cu precizie metronomică astfel



În unele ediţii ale Simfoniei, ca de pildă, „Peters", în măs. 249 la viori este omisă nuanţa piano iar, puţin mai departe, întregul grup al coardelor ar fi trebuit să aibă indicaţia pianissimo (prezentă în alte partituri).

În porţiunea dinainte de coda nu mai rămîn decît puţine de spus: flautului, în măs. 263, i se recomandă să cînte la-ul abia perceptibil căci, anticipînd puternic primul sunet al cunoscutului motiv am putea crea un dezechilibru care să primejduiască inteligibilitatea. Pe parcursul acestor măsuri dirijorul cere tuturor să urmărească răspunsurile, dialogurile, pentru precizia jocului. Sforzando-urile de după măs. 270 se execută de partea din bas la talon, „cu temei". Acumulînd mereu tensiune, gestica ajunge la maximum de sugestivitate cînd se deplasează pe laterală, în jurul măsurii 280. În acest moment orchestraţia este deficitară comparativ cu măsurile 95, 96 etc.; partea de oboi ar putea fi deci dublată de clarineţi.

„A doua reexpoziţie" — cum am putea considera măsurile de după a 294-a, din coda, decurge în mod normal.

La măsura 305, dirijorul comandă: „mai la talon"!, pentru ca ceva mai departe să anime o adevărată cavalcadă ce ne duce cu gîndul la ritmurile antrenante din „Apoteoza dansului".

Mai departe, piano subito de după fermata fortissimo este luat după o infimă cezură. Pianissimo-ul din măsurile 338 etc. se consumă ritmic ca de la sine, în timp ce dirijorul, aplecîndu-şi torsul uşor spre orchestră, încetează aproape total tactarea. Cam acelaşi lucru se întîmplă şi în regiunea măsurii 360 al cărei descrescendo este început mai înainte decît apare scris în partitură.

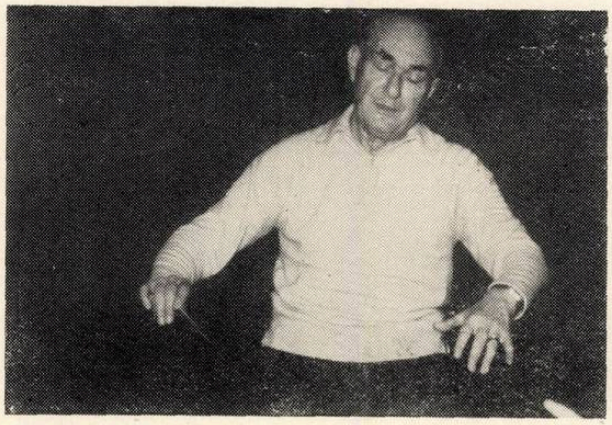
„Aici să nu fie beţie de timpan" (măs. 376)... „mai pesante"! (măs. 383, 384, 385), sînt recomandări demne de menţionat înainte de fortissimo-ul general în care secunzii, violele, coardele grave, suflătorii de lemn, se străduiesc să creeze o veselie delirantă, animată mereu cu gesturi şfichiuitoare. Dar compozitorul, dirijorul, orchestra, ne rezervă în acest final plin de vervă o surpriză: fortissimo subito şi încă un pianissimo subito (de data aceasta după fermată se face o cezură considerabilă).

Pe ultima reluare, în fortissimo, a motivului exploziv, dirijorul gesticulează la început din două în două măsuri pentru ca treptat să reia apoi schema tactării pe optimi. Însă numai pentru cîteva măsuri, fiindcă pe gamele coborîtoare visleşte cu ambele mîini spre dreapta. Cu arătătorul mîinii stîngi indică semnalul luminos al trompetelor. Acordurile şi unisonul puternic din cea din urmă măsură încrustează în sufletul ascultătorului sentimentul grandios din această lucrare genială, demnă de numele celui care avea să fie considerat Titanul simfoniei.

„Este o nestemată a muzicii, adevărat! greu de realizat cum se cuvine; dar ce satisfacţii ne poate da!" Cuvintele acestea ale maestrului Georgescu au stimulat conştiinţa răspunderii interpretului, a mijlocitorului dintre marea operă de artă şi marele public căruia a fost dăruită.

....cîntați cu dragoste, este una dintre cele mai frumoase melodii scrise de Beethoven"

(În Larghetto)



2.

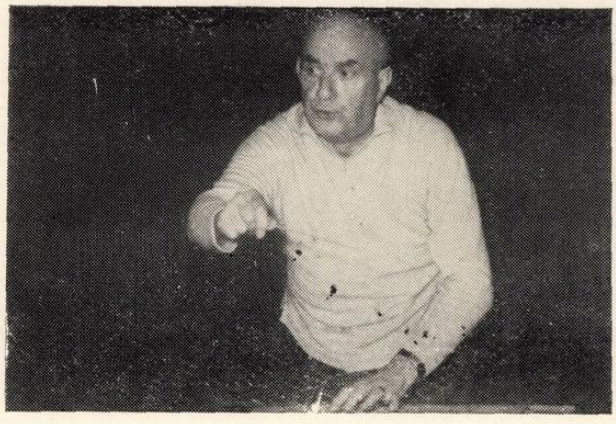
1.

În introducere, după prima fermată

3.

În vecinătatea măsurii a 20-a din Scherzo

4



Intrați fortissimo subito fără să vă indic În felul acesta, surpriza va fi mai puternică

(În final la măsura 327)

Documente ale vremii privitoare la mişcarea muncitorească

Anul U, No. 29. Numărul 30 bani 25 Iunie, 1916.

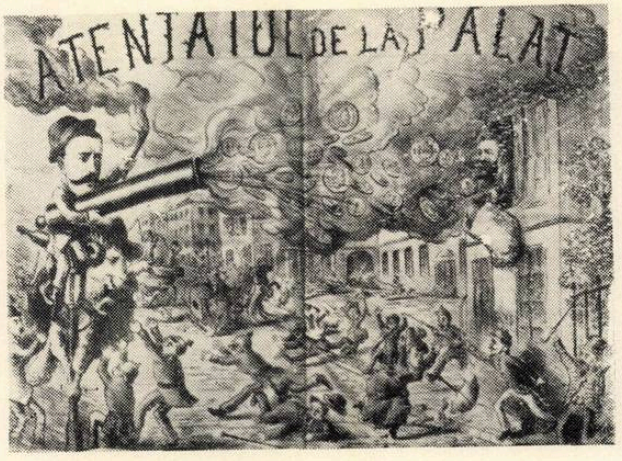
Gazeta Ilustrată

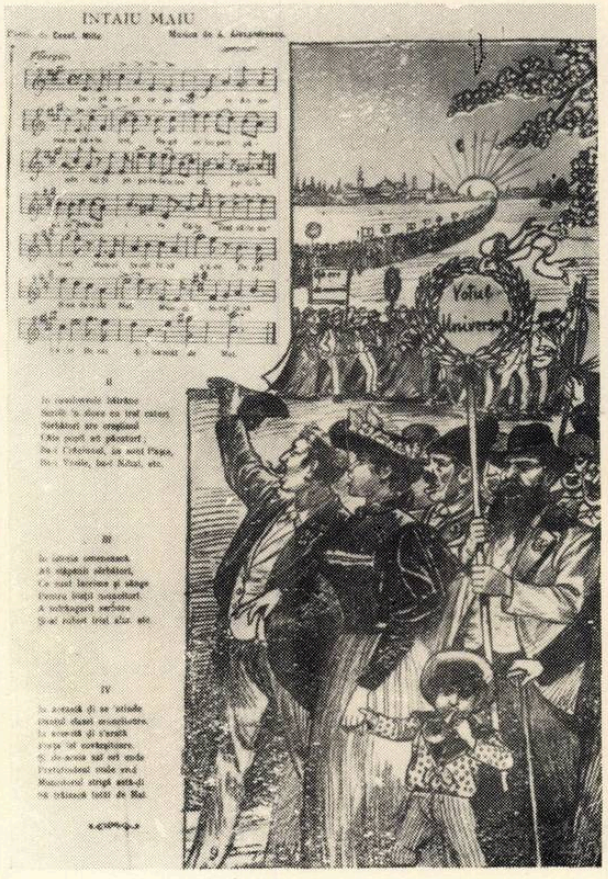
ABONAMENTUL 25 LEI PE AN HARTIE DE LUX

DIRECTOR-PROPRIETAR: M. E. PAPAMIHALOPOL

APARE IN FIECARE SÂMBĂTĂ

Demonstrația sindicaliștilor din Capitală





C. C. GHENEA

Marsilieza în țara noastră

Finele veacului XVIII aduce în București nu numai răsunetul revoluției burgheze din Franța ci și cîntecele ei. Acestea erau mai ales cerute de către tinerii care se înrolaseră în lupta împotriva asupririi otomane și care îndrăgiseră idealurile revoluției burgheze, precum și noua și tînăra republică. Unii dintre ei erau romîni, alții greci sau albanezi. Boierimea i-a denumit pe toți cu un singur cuvînt: „apelpisiți" [1]) adică „furioși". Acești tineri cu năzuințe revoluționare erau mai toți în strînsă legătură cu un negustor francez din București, Hortolan, cunoscut ca „sans culotte". Negustorul își depășise de multe ori atribuțiile sale fiind de fapt un agent al ambasadorului republicii franceze de la Constantinopol, Marie Desroches. El îl informa pe ambasador despre cele ce se petreceau la București și în Principate.

Într-o scrisoare din 15 octombrie 1793 [2]) Hortolan îi scrie lui Desroches că adepții revoluției franceze din capitala valahă, după ce traduseseră „Declarația drepturilor omului", îi cereau cu insistență cîntecele revoluției:

„...m'ont demandé les chansons qui j'ai, pour être traduites en grec. Je n'ai osé les leur remettre pour ne pas faire parler de moi. Ils se desespèrent de ne pouvoir les avoir! Les leur donnerai-je? [3], [4]).

Avem toate motivele să credem că pînă în cele din urmă Hortolan a dat cîntecele, deoarece după memoriile lui Ion Ghica, cunoscute sub titlul de Scrisori, aflăm că se cunoștea Carmagnola în limba franceză, în Bucureștii începutului de veac, cam pe la 1800. (*„Se călcase pe secolul XIX*, spune marele scriitor, *și cerul politic atît în Occident cît și în Orient era încărcat de nori negri și groși...*" [5]). Era vreme grea, ciumă și sărăcie. Și, în acest timp, unul dintre personajele principale ale Scrisorii XXII — *„Băltărețul"* — dovedește că participase din plin la discuțiile din bolta lui Hortolan, care avuseseră loc doar cu cîțiva ani mai înainte. Ori de cîte ori avea motiv să-și dovedească avîntul revoluționar, personajul cînta: *„Zon, zon, fivrilson"!* [6]) sau *„fivrelson! fivrelson!"*.

Aceste cuvinte erau transformate din cunoscutele strofe ale Carmagnolei franceze:

„Dansons la Carmagnole
Vive le son
Vive le son
Du canon!"

într-o aproximativă limbă franceză din cauză că foarte puțini bucureșteni cunoșteau pe atunci bine limba franceză, chiar dacă erau boieri și aveau profesori de „franțozește".

Acest cîntec care se bucurase în Franța [7]) de o largă popularitate devine la București una din melodiile favorite a celor mai înaintați oameni ai vremii.

Tot atunci s-a cîntat în București pentru prima oară Marsilieza, de bună seamă în limba franceză și în casa lui Hortolan, dacă ar fi să ne ghidăm după Carmagnola. În mod cert a fost însă cîntată la 1793 în limba greacă după traducerea tipărită atunci la Viena de către Rhigas. [8])

Rhigas, ca și foarte mulți alții, adaptează textul cîntecului lui Rouget de Lisle pentru scopurile revoluției, ale mișcării grecești de independență. Cuvintele sînt următoarele: „Deșteptați-vă copii ai elenilor, Ziua gloriei a sosit, etc. [9])

Din timpul acelor zile frămîntate și pînă către începutul veacului XX, Marsilieza a servit drept imn de luptă muncitorilor din țara noastră. Tradusă în toate limbile lumii, avînd diverse texte adaptate melodiei, ea face înconjurul întregului glob.

Între Hortolan, negustorul cu primul „Magazin universel" din București și Rhigas se afla un prieten comun, Turnavitu, considerat și el „apelpisit" ca de altfel și aga Brîncoveanu, Dudescu, Cîmpineau și Ion Cantacuzino. Ei se întîlneau cu toți în dughenele denumite pe atunci „Tunele de viață" ale Bucureștiului aflate pe unde este astăzi Str. Frînge Fierul. Acolo, cîntau Carmagnola și, datorită refrenului *„Vive le son"* devenit *„fivrilzon"* au fost denumiți *„filfizoni"*. Categoric că lor li se datorește intonarea, pentru prima oară în București, a cîntecelor revoluției franceze.

Este greu de afirmat pe ce cale au primit textele și bine înțeles melodia. O cunoșteau grație „firmei Hortolan—Pellet", prin intermediul negustorilor brașoveni ca Zapaniotti și Gebauer care făceau ruta Viena—Brașov—București, cu violine, coarde de vioară sau clavire, sau prin intermediul eteriștilor care aveau la Viena un puternic centru de propagandă. Ori ce afirmație în acest sens ar fi cu totul hazardată. Aceasta pentru că și în Ardeal se cîntau imnurile și marșurile revoluției franceze. Se întemeiase în Transilvania o *Societate filozofică românească*, de asemenea *Erdely Magyar Kultus Egyelet* (Societatea de cultură a maghiarilor din Ardeal). Verseghy Ferenc (1752—1822) [10]) și Bacsany [11]) ambii participanți la răscoala lui Martinovici din 1793—95, traduc și adaptează Marsilieza pentru această mișcare revoluționară. Primul o denumește *„Cîntecul Marsiliei"* și textul îl modifică numai parțial: *„Deșteaptă-te popor oropsit al țării noastre, Scoate-ți*

1) Ionescu-Gion, G. I., Bucureștii în timpul revoluției franceze, Buc. Socec 1891 pag. 22, passim.
2) Hurmuzachi, Documente, Supliment I vol. II, pag. 93—95.
3) „...Mi-au cerut cîntecele pe care le am, pentru a fi traduse în grecește. N-am îndrăznit să le trimit, ca să nu se vorbească de mine. Ei sînt desnădăjduiți că nu le-am obținut. Oare să li le dau?
4) Ibid. pag. 94.
5) I. Ghica, Scrisori. București 1887 pag. 492.
6) Idem pag. 508—509.
7) Marx-Engels, Opere, vol. II pag. 641.
8) A. Otetea, Tudor Vladimirescu, București 1945 pag. 17.
9) Ionescu Gion, op. cit. pag. 9.
10) Magyarorszagy Munkasdalok Nota 2.
11) Ionescu Gion, op. cit. pag. 20.

Piața Sf. Vineri din București la sfîrșitul secolului 18

vestita sabie, înlănțuie cu ură pe dușmanul tău declarat". Marsilieza celui de al doilea a fost arsă pe rug de către călău la 1795 în Budapesta împreună cu alte multe publicații revoluționare [12]). Bacsany a stat din cauza traducerilor sale timp de 9 ani în fortăreața Kufstein.

În același timp în Rusia vin foarte mulți francezi, unii dintre ei trecînd și peste teritoriul țării noastre. În ultimul deceniu al veacului XVIII Marsilieza era cunoscută și în Rusia [13]). Capătă pentru prima oară însemnătatea revoluționară de abia în rîndul decembriștilor. [14])

Legăturile Eteriei cu Odessa sînt cunoscute ; ori, așa cum era și normal și această legătură ar fi putut deveni o cale de răspîndire a cîntecelor revoluției franceze în Moldova și Muntenia.

Marsilieza pătrunde deci la noi la finele veacului XVIII.

*
* *

Începuturile formării clasei muncitoare din țara noastră au apărut odată cu primele forme de capitalism. În primele decenii ale veacului trecut se înființează la București primele forme de manufactură mai dezvoltată către industrie : fabrica de testemeluri de la Herăstrău, abageria de la Afumați etc. Concomitent exista un mare număr de ateliere de postav [15]), mai ales în mahalaua Dealu-Spirei. Postăvarii făceau un comerț intens cu brașovenii — romîni, germani sau armeni.

Tot în acel timp apar în oraș mici ateliere în care alături de meșterii romîni lucrau meșteșugari aduși în mod special din Rusia, Franța, Austria și Germania. Unii dintre acești meseriași încep să se organizeze în bresle, care atunci aveau ca scop înlăturarea concurenței și nivelarea impozitelor.

Din rîndul meseriașilor străini veniți la București la începutul veacului XIX ia naștere prima Asociație corală meșteșugărească din Capitală. La 3 noiembrie 1842 Franz Hafel, tapițer venit din Viena, întemeiază în casele sale, de după „Ulița Franzelarilor" [16]) o „soțietate corială".

În cererea sa adresată Departamentului din lăuntru și Poliției orașului București arăta că „Soțietatea corială" avea sediul chiar în casa lui, făgăduind de asemeni — *„Că această petrecere corială nu să va atinge întru nimica de liniștea și moralitatea obștească"*, cerînd în continuare a li se *„slobozi voia cuviincioasă pentru deschiderea ei".*

Se dă aprobarea acestei Asociații *„cu privegherea și paza bunei orînduiri".* Durata ei este însă scurtă, așa cum s-a întîmplat de multe ori atunci. Desigur, că la fel cu multe alte forme de exprimare socială cu ajutorul cîntecului și în cadrul Asociației lui Hafel vor fi fost cîntece cu *„vorbe atingătoare la guvern"* [17]). Din cauza aceasta Asociația a fost desființată.

Ceva mai tîrziu apar asemenea asociații și în alte orașe ale țării dar, ca și în primul caz, repertoriul lor ne este necunoscut. Este important de reținut doar faptul că la 1842 meseriașii romîni tapițeri aveau la București un cor al lor.

Cu aproape un sfert de veac mai tîrziu apare la Iași un cor mult mai bine organizat, aceasta pentru că era condus de oameni de specialitate, profesori ai Conservatorului local. Corul de „messeri" înființat și condus de către Franz Serafim Caudella la 1866 avea deviza *„Nihil Sine Do"* [18]). Pentru acele vremuri numărul coriștilor era mare căci număra douăzeci și cinci de membri :

Neculai Pavelescu	Coloși Franz
Năstase Babicu	Petru Iani
Aritonovici	Vasile Vasiliu
Gheorghe Stefaniu	Iancu Mardan
Garabet Constantin	Neculai V. Nazarie
Neculai Manoliu	Sava Navasard
Costache Manoliu	Popovici Ioan
Grigori Navasard	Leon Ciolac
Vasile Ionescu	Ștefan Cerchez
Alexandru Pavelesc	Gheorghe Cerchez (Ciolac)
Gherghi Ionescu	Simion Ariton
Petre Ionescu	Neculai Gheorghiu
Cerchez Ariton	

În anul 1868, adică după doi ani de existență a acestui cor, Franz Serafim Caudella și Pietro Mezzetti anunță deschiderea la Iași a unui curs duminical de cînt coral unisonic pentru muncitori. [19])

Aceste începuturi timide de formații corale muncitorești sînt importante pentru că dovedesc dorința muncitorimii de a se organiza și a-și forma un repertoriu propriu necesităților ei. În primul rînd se simțea nevoia ruperii de cîntarea bisericească care era impusă, singura recunoscută oficial ca *„nevătămătoare".* Organizațiile corale muncitorești au avut o deosebită importanță în evoluția ulterioară a cîntecului revoluționar romînesc. Rolul formațiilor corale

12) Leger Louys, Histoire de l'Austriche-Hongrie, Paris 1879, pag. 470.
13) Druskin M. Cîntecul revoluționar rus, Muzghiz, 1954, pag. 87.
14) Idem pag. 88.
15) D. Z. Furnică, Industria și dezvoltarea ei în Țările Romînești, Buc., 1926, p. 95—96.
16) Arh. Stat. Buc. Fond M.A.I. Dos. 467/1842 F. 22.
17) C. Ghenea, Din trecutul teatrului nostru de păpuși, Teatrul, mai, 1958, pag. 36.
18) Arh. Stat Iași, Fond. Conservator Iași Dos. 2/1866.
19) Arh. Stat, Buc. Fond. M.I.P.C. Dos. 834/1868 Folio 60.

l-a subliniat de altfel mai tîrziu într-o serie de articole Alecu Constantinescu, muncitor înaintat, devotat cauzei celor ce muncesc.

*
* *

„Haideți ficiori de la țară"

Se cunosc în țara noastră un număr restrîns de coruri muncitorești la începutul veacului trecut. Ce au cîntat atunci este foarte greu de afirmat. Cunoscînd însă repertoriul muncitoresc din acele vremuri și pînă în cel de al șaptelea deceniu al veacului trecut, se poate afirma că este absolut imposibil să nu se fi cîntat Marsilieza. Era singurul cîntec cu *„efect revoluționar"* pentru perioadele următoare, [20]) și avea o circulație aproape universală.

La mijlocul primei jumătăți a veacului trecut, în timpul clocotului revoluționar din întreaga Europă, se refugiază în Muntenia și Moldova un mare număr de revoluționari din Polonia și Austro-Ungaria. Ei aduc cu dînșii, în afară de un mare număr de materiale de propagandă revoluționară și Marsilieza. Acest cîntec fusese cîntat în întreaga Europă, în Rusia fiind cunoscut cercurilor revoluționare din rîndul armatei. [21])

Activitatea lor pe acest tărîm era urmărită atît de agenții țariști cît și de agenții cancelarului Metternich de la Viena. Pe urmele lor erau agenții consulari de la București și de la Iași, care trimiteau rapoarte amănunțite celor două guverne reacționare.

Într-o scrisoare din 10 septembrie 1833, Wallenberg, agentul consular de la Iași al Austro-Ungariei, îi trimite lui Metternich lista unor suspecți care agitau idei revoluționare, atît în Moldova cît și în Muntenia. [22])

Era vorba de refugiații din rîndul răsculaților polonezi, austrieci și maghiari: Potocki, Balacki, Golian, Gulkowski, Moschinschi, Walzer, Nagy și Trautenberg. Ei posedau, după cum afirma agentul consular, un număr însemnat de documente pe care urmau să le trimită peste Carpați.

Starea în care se găseau Țările Românești era foarte grea. Același Wallenberg afirma într-o scrisoare ulterioară că: *„în țară este scumpete mare"* [23]), oamenii erau nemulțumiți, se presupunea de către același posibilitatea nașterii unor mișcări revoluționare. Aceeași stare de lucruri era și în Ardeal și în Banat. Revoluționarii polonezi din București și Iași, cu ajutorul emisarilor lor au găsit cu ușurință aderenți la Caransebeș, Lugoj etc., localități unde domnea spiritul de luptă pentru independență și libertate națională. Către aceștia se îndreptau acțiunile de propagandă pornite de la Iași și București. Tot pentru bănățeni și ardeleni băteau atunci tipografiile manifestele revoluționarilor din București.

La adunările revoluționarilor refugiați din cele două Principate răsuna Marsilieza, fie în limba franceză așa cum se mai cîntase pe la noi, fie în polonă, germană sau maghiară. Pentru răspîndirea Marsiliezei, revoluționarii au folosit tiparnița, și au împărțit cîntecul imprimat pe foi volante în traducere românească și germană. Poate pentru prima oară s-a încercat atunci o traducere în limba română. Inspirat fiind, poate, de faptul că se încercaseră în Ungaria, Germania și Rusia diverse adaptări, anonimul traducător după ce încearcă să transpună într-o românească aproximativă primele strofe, începînd cu a treia, renunță la translație pentru a o adapta specificului și idealurilor de atunci ale românilor bănățeni și transilvăneni. Creează astfel o Marsilieză a poporului român, un cîntec cu text nou pe o melodie franceză după cum spunea chiar atunci un poet maghiar. [24])

1835 este un an de revendicări pentru muncitorimea din minele Ardealului și Banatului, un an în care mișcarea de eliberare de sub jugul habsburgic este condusă de oameni ca Barițiu și Eftimie Murgu. Ca atare, momentul devenise foarte propice pentru răspîndirea Marsiliezei în rîndul maselor. Și un cîntec revoluționar cum a fost Marsilieza i-ar fi ajutat în lupta lor. Se pare că imnul s-a bucurat de o unanimă și călduroasă apreciere, ceea ce a produs imediat un raport al locotenentului de jandarmi Roth [25]) din armata chesaro-crăiască de la Caransebeș. El scrie un raport cu privire la pătrunderea cîntecului revoluționar, a Marsiliezei, în orașele bănățene și îi anexează textul transpus în limba românească.

Herdegg, președintele consiliului aulic de război primindu-l, înaintează raportul lui Metternich, iar acesta șefului poliției imperiale Sedlnitzki, ordonîndu-i să ia măsurile de rigoare.

„Chiar la națiunea valahă propaganda a încercat să folosească aceleași mijloace pe care le-a întrebuințat pretutindeni, din păcate cu rezultate atît de bogate. Ea vrea să semene spiritul nemulțumirii și răscoalei prin scrieri care sînt pe măsura (la nivelul) înțelegerii poporului valah — și urmează să fie publicate acele contribuții ale membrilor societății ale căror scrieri să fie apoi tipărite la București, pentru ca în acest fel să le poată răspîndi. Deoarece intenția conducătorilor acestor agitații se bazează mai puțin pe posibilitatea unei mișcări din Valahia, ei își propun să desfășoare planurile lor în această țară pentru ca astfel să influențeze țările învecinate și ca în felul acesta să influențeze și țările noastre. De aceea, urmărirea unor asemenea planuri ar trebui să trezească atenția mai vie din partea administrației statului nostru" [26]).

---

20) Marx-Engels Despre artă și literatură, pag. 307.
21) Druskin, op. cit. pag. 87.
22) Hurmuzaki, Documente, vol. XXI, pag. 527 Doc. 185.
23) Idem ibidem pag. 584.
24) Magyarorszagy Munkasdalok. Nota 2.
25) Țara Birsei VII mai-iunie 1935 nr. III pag. 268.
26) „Wien 15 Februar 1835 Selbst bey der... Wallachischen Nation will die Propagande das Mittel versuchen welches sie leider mit so reichen Erfolge überall verwendet. Sie will den Geist der Unzufriedenheit und des Aufruhres durch Schriftten, die der Fassungskraft der Wallaken angemessen sind unter diese Völkerschaften aussäeen und es wollen die Beytrage der Gesellschaftsmitglieder vorerst dazu verwendet werden derley Schrifften drucken zu lassen und selbe, sodann möglichst zu zerbreiten. Da hierbey die Absicht der Oberleiter der Umtriebe auch weniger auf die Aüsicht einer Bewebung in der Wallachey als auch den Zweck in diesem Nachtbarlande ungestört ihre Pläne ausspich zu können und von ihm aus auf unsere Länder zurückzuwirken, so verdient die die Verfolgung eines solchen Planes ebenmässig die gemessente Aufmerksamkleit von Seite der Staatsverwaltung"

Marsilieza, care apare la Lugoj, Caransebeș, era scrisă cu litere latine, ortografia se apropia de cea maghiară, așa după cum se scria atunci în Ardeal și în Banat.

Textul ei se apropie mai mult de cel al traducerii maghiare datorite lui Verseghy Ferenc, decît de textul original. Ultimele două strofe nu au fost traduse, probabil din cauza imposibilității pentru autor de a le adapta. Primele versuri ale Marsiliezei românești în 1835 înseamnă un îndemn la revoltă împotriva tiranilor.

Într-un dosar alăturat celui anterior, aflat în arhivele statului de la Viena, există într-o traducere germană, litografiată, o altă variantă a Marsiliezei românești datată tot din 1835 :

Hört Jünglinge der Wallachey
Es tönt der Ruf der Freyheit
Erhäbst die mit Blut getünchte Fahne
Und lasst sie flattern gegen die Tyrannen etc.

Ascultați copii ai Valahiei
Sună chemarea libertății
Ridică steagul însîngerat
Și lasă-l să fluture împotriva tiranilor etc.

Textul german al Marsiliezei dovedește că în același an 1835, s-a prelucrat și perfecționat traducerea în limba română a Marsiliezei. Această traducere depășise însă spațiul strict limitat bănățean și se adresa de data aceasta tuturor românilor. Primul vers în care se adresează românilor constituie dovada cea mai certă că la 1835 Marsilieza a circulat nu numai în Ardeal și Banat ci și în Principate, în traducere românească.

*
* *

De atunci și pînă tîrziu, la începutul veacului nostru, melodia Marsiliezei cu textul specific muncitoresc a constituit una dintre melodiile de luptă ale proletariatului. Pe baza melodiei datorită lui Rouget de Lisle s-a scris la 1892 textul Marsiliezei proletariatului romîn — „Răsună trîmbiți de alarmă" — care a devenit un cîntec original românesc pe o melodie franceză.

Manifestații muncitorești consemnate în presa vremii

Marsilieza este unul din acele cîntece revoluționare însușite și prelucrate în mod activ de muncitorii din țara noastră. Melodia ei avîntată a plăcut și a fost ușor învățată. De altfel, același fenomen s-a petrecut și în multe alte țări ale lumii.

Pînă la apariția Internaționalei, Marsilieza răsuna la marile adunări muncitorești, la demonstrațiile de stradă, la serbarea zilei de 1 Mai etc. Este atestat pentru prima oară că a fost intonată de către muncitori sub forma *Marsiliezei proletariatului romîn* la 28 iulie 1891 [27]), în timpul serbării pentru crearea unei brutării-cooperative. Textul cel nou, așa numita *Marsilieza a proletariatului romîn* care a fost tipărită în 1893 în broșura *„Glasul demoșteniților, Cîntece socialiste"* a fost scris de G. A. Teodoru și cîntat pentru prima dată cu ocazia sărbătorii de 1 Mai 1892.

„Corul clubului socialist dirijat de Athanasie Alexandrescu a cîntat Marsilieza proletariatului romîn"... [28])

De atunci devenise o obișnuință ca la începutul și finalul oricărui fel de manifestare muncitorească, chiar serată dansantă să fi fost, să răsune Marsilieza. Mai cu seamă însă era cîntată cu ocazia marilor demonstrații prilejuite de ziua de 1 Mai. Deși burghezia nu permitea în mod deschis manifestațiile, acestea aveau loc uneori prin păduri sau locuri închise, iar Marsilieza răsuna ca un adevărat protest îndreptat împotriva orînduirii capitaliste. În acest sens a răsunat Marsilieza la Craiova, în 1894, cînd generalul Dona *„a interzis muzicii să cînte pe străzile pavate cu piatră"*. [29].

Ca răspuns față de samavolnicia poliției craiovene, muncitorii germani, sîrbi și croați care pînă atunci nu participaseră la manifestație s-au unit cu demonstranții și au cîntat alături de români Marsilieza proletariatului german și a celui sîrb.

Imnul se încetățenise și era cunoscut și iubit de muncitori. El devenise un adevărat frontispiciu pentru orice manifestație artistică cu caracter muncitoresc.

Marsilieza apare astfel la ridicarea cortinei în 1899 și 1900, cînd în sala Eforia din Capitală s-a jucat *„Dezrobirea muncitorilor"* piesă cu cîntece și tablouri vivante [30]). *„Răsună trîmbiți de alarmă"* a fost cîntată atunci de corul muncitorilor tîmplari în momentul în care se ridica cortina. După aceea „Munca" își începe dialogul cu personajele Lemnarul, Lăcătușul, Zidarul, Cismarul etc. La încheierea piesei un cor feminin interpreta din nou imnul.

La începutul veacului nostru, în afară de textul lui G. A. Teodoru s-a încercat să se mai adapteze o altă traducere, datorită lui C. Petrovici [31]). Acest lucru se putea datora faptului că nu existau materiale tipărite de propagandă. Broșura *„Glasul desmoșteniților"* și cea ulterioară, „1 Mai", se epuizaseră

27) Munca, an. II, nr. 23, 28 iulie 1891 ; C.Z. Buzdugan (Cobuz) Serbare pentru brutărie.

28) Idem an III nr. X, 26 aprilie 1892 ; C.Z. Buzdugan (Cobuz) Serbarea întiiului Mai.

29) Idem an V nr. X, 1 Mai 1894, Corespondent, 1 Mai la Craiova.

30) „Lumea nouă", an. IV, seria III, nr. 28, 23.I.1900.

31) „Rominia Muncitoare", an II, nr. 17, 25 iunie 1906.

de mult aşa că în 1906 cînd Petrovici încearcă noul text este posibil ca aceasta să se fi datorit exclusiv lipsei de partituri. Textul lui C. Petrovici este mai direct şi mai aproape de ţelurile acelui moment, ale mişcării socialiste din ţara noastră. Este necesar să se studieze textele în mod paralel :

RĂSUNĂ TRIMBIŢI DE ALARMĂ

Text de G. A. Teodoru
1892

Răsună trîmbiţi de alarmă
Şi fulgere vii strălucesc.
Ca un val spumos şi puternic
Muncitorii se pornesc
Muncitorii înainte pornesc.

Şi ca o mare înfuriată
Astăzi poporul s-a sculat
Să te cutremuri tiranie
Sfîrşitul ţi-i apropiat.

Refren :

La luptă muncitori
'Nălţaţi drapelul sfînt,
Luptaţi, luptaţi cu cei ce sînt,
Tirani şi asupritori !

SUNA TRÎMBIŢI DE ALARMĂ

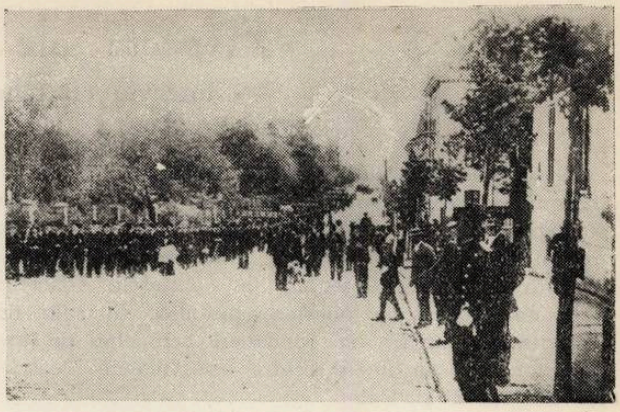
text C. Petrovici
1906

Sună trîmbiţi de alarmă
Scoală frate muncitor,
Căci sosit-a-n-fine ora
Dezrobirii robilor. (bis)

Soarele dreptăţii noastre
Într-o caldă răsărire
Luminează calea care
Ne-o-ndrepta spre dezrobire, etc.

Acest cîntec al lui Petrovici a fost cîntat pentru prima oară la aniversarea morţii poetului muncitor Teodor D. Neculuţă la 1905 [32])

Acest imn a răsunat an cu an vreme de decenii iar în preajma Marii Revoluţii din Octombrie a fost unul dintre acele cîntece care au fost intonate de corurile unite ale proletarilor romîni şi ostaşilor tinerei Armate Roşii în timpul marilor demonstraţii din 1 mai 1917 [33]) care au avut loc în toate oraşele



Manifestaţie de 1 Mai la începutul veacului nostru

Moldovei. În rapoartele agenţilor siguranţei, care descriu cu minuţiozitate evenimentele ce s-au petrecut atunci, se vorbeşte despre cîntecul înfrăţit care răsuna ori de cîte ori se întîlneau coloanele de manifestanţi. Se pomeneşte acolo de masele care intonau Marsilieza, despre fanfarele ruse şi romîne care intonau acelaşi cîntec. În rapoartele agenţilor de siguranţă, Marsilieza este socotită drept cîntec socialist, ca atare subversiv.

*
* *

Marsilieza a fost preluată de Congresul din 1889 al Internaţionalei a II-a ca unul dintre imnurile clasei muncitoare [34]). Congresul acesta a constituit un sprijin important pentru dezvoltarea şi întărirea mişcărilor muncitoreşti, pentru crearea unor partide muncitoreşti în diferite ţări [35]). Marsilieza intrase astfel definitiv în tezaurul de aur al cîntecului internaţional, al folclorului muncitoresc. Valoarea ei propagandistică şi agitatorică a fost însă depăşită net de apariţia unui alt imn muncitoresc *Internaţionala.*

Este cazul să se accentueze acum asupra faptului că Marsilieza interpretată de către muncitori era aceea al cărui text se referea exclusiv la năzuinţele proletariatului.

Noul imn, *Internaţionala,* a acţionat din prima zi cu mult mai puternic decît *Marsilieza proletariatului,* conducînd mulţimile în toate mişcările de revendicare, iar în Rusia a devenit în timpul Marei Revoluţii Socialiste, imnul de luptă al proletariatului. Acest nou cîntec s-a răspîndit pe toată faţa pămîntului cu o repeziciune uimitoare.

32) „Rominia Muncitoare" an, I, seria II, nr. 32, 9 octombrie 1905.
33) M. Roller, Studii şi note ştiinţifice privind istoria Rominiei, ESPLP, 1956, p. 281.
34) Thorez M. Aux accents melés de la Marseillaise et de l'Internationale p. 9.
35) Lecţii în ajutorul celor ce studiază istoria P.M.R., op. cit. p. 41.

Aspecte ale vieții artistice în Grivița de azi

— interviu cu tehnicianul Anton Nicolau —

În uriașele hale ale „Griviței roșii", în inefabilul freamăt al acestei mărețe simfonii a muncii, lîngă strunguri, mașini de frezat, ciocane pneumatice, mașini de sudură automată, întîlnesc chipuri cunoscute în sala Ateneului, la neuitatele concerte date de orchestrele noastre simfonice în sala de festivități a uzinei, la concursul echipelor de artiști amatori, la unele dintre spectacolele Teatrului de Operă și Balet.

Această succintă plimbare prin secțiile uzinei, această revedere la locul de muncă cu mulți dintre acei care seara ocupă fotoliile sălilor de concerte, îmi dă imaginea plastică a dimensiunilor cu totul noi ale vieții noastre muzicale, care a deschis lăcașurile artei sunetelor oamenilor muncii — acelora cărora marii compozitori le-au dedicat întotdeauna creația lor.

La secția dispeceri-vagoane mă întîmpină profilul cunoscut al tehnicianului Anton Nicolau, unul dintre acei iubitori ai muzicii care sînt nelipsiți dela multe concerte și spectacole.

Într-o mică pauză, părăsind pentru cîteva minute uriașul mecanism ținut sub observație, abonatul cu nr. 470 al Filarmonicii, cum se recomandă Anton Nicolau aflînd identitatea interlocutorului, răspunde cu amabilitate întrebărilor.

Discuția se înfiripă firesc pe cele mai diverse coordonate muzicale...

— Muzica este o veche pasiune?

— *Nu v-aș putea răspunde într-un singur cuvînt. De-a lungul timpului, pe măsura completării educației mele muzicale, am nutrit față de arta sunetelor gînduri diferite. Cert este că am început să socot muzica unul din mijloacele principale de îmbogățire a vieții mele spirituale, de continuă lărgire a orizontului cultural în mijlocul corului de artiști amatori în care am cîntat ani în șir. Am învățat aici să iubesc alături de diferite cîntece de masă, cîntece populare, diferite piese din muzica de operă sau lucrări clasice. Am început curînd să frecventez mai întîi manifestările muzicale cu programe de largă accesibilitate, mai tîrziu spectacolele de operă și de curînd mai toate programele Filarmonicii, Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, Orchestrei Cinematografiei și chiar concertele de muzică de cameră.*

Trebuie să spun acum că acest drum n-a fost deloc ușor.

Muzica simfonică ne oferă nespus de multe bucurii dar pentru a o înțelege, pentru a te putea bucura de ea, sînt necesare eforturi perseverente. Satisfacțiile pe care le încerc astăzi îmi răsplătesc însă orice trudă.

— Și cine v-a ajutat pe acest drum?

— *Mulți factori. Voi aminti doar cîțiva dintre ei. Dirijorul de cor, care mi-a arătat pentru prima oară marile frumuseți ce sălășluiesc în creația muzicală, unele dintre emisiunile muzicale educative ale Radioteleviziunii pe care le-am urmărit tot timpul în anii din urmă, programele de sală ale filarmonicii (nu acelea tehniciste, șablonarde, ci acelea în care lucrările simfonice sînt prezentate atractiv, „cu suflet" ca să zic așa, pe înțelesul publicului și nu al specialiștilor), ciclul de concerte-lecții ale Filarmonicii (în paranteză fie spus, ce păcat că prima instituție muzicală a țării a renunțat în ultima stagiune cu atîta ușurință la această însemnată formă de educație muzicală a maselor), lecțiile ținute în cadrul Universității Muncitorești de Cultură Muzicală.*

Frecventînd aceste manifestări educative mi-am dat curînd seama că pentru a înțelege muzica nu este suficient să-ți placă sonoritățile exterioare și că pentru a iubi într-adevăr arta sunetelor, trebuie să înțelegi profund ceea ce a vrut să exprime compozitorul, ceea ce „spune" fiecare instrument al orchestrei, elementele și legile limbajului muzical.

În această activitate, de însușire a unor cunoștințe absolut necesare unui adevărat iubitor de muzică, mi-au fost de un mare ajutor cărțile de popularizare a muzicii apărute în anii din urmă și care constituie una dintre cele mai elocvente dovezi ale dragostei cu care puterea populară se ocupă de educația culturală a maselor.

— Ați vrea să-mi citați titlurile cîtorva dintre aceste cărți care v-au fost de mai mult folos?

— *Iată cîteva dintre ele într-o ordine cu totul întîmplătoare: „Convorbiri despre muzică" de Vladimirov, „Muzica — artă greu de înțeles"? de George Bălan, „Drumul operei" de Alfred Hoffman, „Programatismul în muzică" de Radu Negreanu, „Gramatica muzicală" de Maximov, „Instrumentele orchestrei simfonice" de Al. Pașcanu, „Formele muzicii vocale și instrumentale" de Dumitru Bughici și Diamandi Gheciu, o serie de pagini din lucrările închinate diferitelor personalități sau școli muzicale, „Ghidul de concert" apărut anul trecut în Editura Muzicală (cu toate că, după părerea mea, n-a fost întocmit cu suficientă judiciozitate, multe din pagini fiind uscate, tehniciste la maximum, lipsite de orice atractivitate, de orice farmec publicistic), lucrările muzicale de popularizare a muzicii apărute în Editura „Cartea Rusă" etc. Un deosebit rol în educația mea muzicală l-au avut de asemenea concertele organizate în cadrul ciclurilor „Muzica de-a lungul veacurilor" ale Filarmonicii, precum și acele programe prezentate de Filarmonica sau de Orchestra Radioteleviziunii, care sînt legate tematic, care ne dau posibilitatea înțelegerii unei școli, unui curent muzical.*

— Urmăriți desigur, paralel cu acest proces de educație muzicală, apariția fiecărei noi lucrări românești?

— *Mă bucur foarte mult — și cred că la fel ca mine oricare dintre acei care frecventează sălile de concert — că în fiecare manifestare muzicală sînt programate lucrări românești. Sînt mîndru de fiecare succes al creației românești și urmăresc cu pasiune răspîndirea creației contemporane romî-*

neşti peste hotare, programarea ei în unele dintre concertele prezentate de orchestrele sau de artiştii străini.

— Care dintre lucrările afirmate în ultimul timp v-au plăcut mai mult?

— *Am ascultat în ultima vreme mai toate primele audiţii de muzică românească. Apar mereu în creaţia românească flori noi. În cele mai multe dintre aceste lucrări răzbat puternic clocotul epocii noastre, gîndurile înaripate ale luptei pentru socialism.*

Îmi place muzica plină de viaţă din noile lucrări ale lui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Sigismund Toduţă, Zeno Vancea, paginile pline de sensibilitate din acele frumoase poeme simfonice scrise de Dumitru Bughici în cinstea eroilor clasei muncitoare, forţa ce respiră din concertele instrumentale ale lui Pascal Bentoiu, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, remarcabila plasticitate a unor imagini din piesele lui Doru Popovici, grandoarea unui oratoriu de genul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah.

După cum vedeţi din această succintă listă, îmi plac foarte multe lucrări din creaţia contemporană românească. Aştept mereu noi realizări în care compozitorii noştri să toarne calda lor simţire, în care să cînte marea epocă de prefaceri pe care o trăim.

— Participaţi desigur la concertele pe care diverse formaţii artistice le prezintă în cadrul uzinei. Ce părere aveţi despre aceste manifestări?

— *Cu toate că cel puţin de două ori pe săptămînă frecventez sălile de concert ale Capitalei, cele mai dragi manifestări muzicale rămîn totuşi pentru mine concertele date aici în uzină. Şi cum nu ne-am putea bucura noi lucrătorii dela „Griviţa Roşie" că putem auzi aici, în marea noastră sală de festivităţi, alături de uneltele la care muncim cu atîta drag, o simfonie de Beethoven, un concert de Ceaikovski, o rapsodie a lui Enescu! Concertele în întreprinderi reprezintă una dintre cele mai de seamă realizări pe tărîmul educaţiei muzicale a maselor.*

Concertele populare date de marile orchestre simfonice în întreprinderi au rolul de a educa noul public muncitoresc, de a-i îmbogăţi fondul aperceptiv pentru muzică, de a-i înmulţi cunoştinţele pentru a-l aduce în sala de concert. Aţi asistat desigur la acel frumos concert al Filarmonicii, dirijat de maestrul George Georgescu prin care a fost deschisă trecuta stagiune muzicală la noi în uzină. Aţi văzut, sau, mai bine zis, aţi simţit dragostea cu care sutele de muncitori ai uzinei noastre i-au încurajat pe artiştii Ateneului. Asemenea cencerte nu trebuie însă organizate numai cu prilejuri festive. Ar fi necesar ca periodic marile orchestre să poposească în uzina noastră.

Am certitudinea că după asemenea manifestări, aceste schimburi vor fi, ca să zic aşa, tot mai „bilaterale", — tot mai mulţi dintre muncitori vor „întoarce" vizita şi vor poposi în sala de concerte a Ateneului.

Trebuie organizate tocmai de aceea cît mai multe concerte de acest fel, cu un repertoriu judicios întocmit, cu programe de sală cuprinzînd ample şi atractive referiri privitoare la piesele interpretate.

Aş dori de asemenea să subliniez necesitatea de a integra în cadrul acestor programe o serie de lucrări de muzică contemporană care să permită maselor de oameni ai muncii „acomodarea" cu creaţia muzicală de astăzi, înţelegerea caracteristicilor şcolilor artistice moderne.

Un plan unic elaborat de toate orchestrele simfonice pentru programarea permanentă a unor asemenea concerte în uzina noastră şi în alte mari întreprinderi din Capitală ar contribui din plin la mărirea numărului de iubitori ai muzicii din rîndurile muncitorilor noştri.

Discuţia continuă. Nicolau Anton îmi vorbeşte mai departe cu ardoarea unui pătimaş îndrăgostit de arta sunetelor, unui promotor al acţiunilor menite să ducă la o tot mai profundă răspîndire a muzicii în mase, despre necesitatea tipăririi în tiraje de masă a lecţiilor Universităţii Muncitoreşti de Cultură Muzicală, despre lipsa de „unitate" a temelor abordate în concertele-lecţii ale Filarmonicii, despre multe alte probleme ale vieţii noastre muzicale.

Aici în uriaşele hale ale uzinei Anton Nicolau discută despre muzică, despre acţiunile de popularizare a muzicii în mase cu pasiunea unui om căruia arta nouă îi este tot atît de apropiată ca şi uriaşele mecanisme din jur.

IOSIF SAVA

NOTE

Analiza repertoriului din stagiunea trecută al principalelor orchestre simfonice din R. D. Germană scoate în relief marea popularitate de care se bucură creaţia muzicală sovietică: în fruntea compozitorilor contemporani ale căror lucrări au fost cel mai des programate se află Dmitri Şostakovici cu 37 execuţii şi Serghei Prokofiev cu 31 execuţii. Urmează în continuare Béla Bartók (22), Paul Hindemith şi Hans-Georg Görner (17). Din muzica clasică lucrările cel mai frecvent executate aparţin lui Beethoven, Mozart, Brahms şi Ceaikovski.

Anul trecut Teatrul Kirghiz de operă şi balet şi-a serbat a 20-a aniversare prezentînd, cu această ocazie, premiera baletului „Romeo şi Julieta" de Prokofiev.

În editura „Compozitorul sovietic" a apărut volumul „55 simfonii sovietice", o culegere de articole şi studii despre cele mai marcante lucrări ale genului create de compozitori sovietici.

O cronică despre Béla Bartók publicată acum patru decenii de acad. G. Oprescu

În istoria culturii noastre muzicale, aportul muzicianului maghiar Béla Bartók în domeniul culegerii și studiului cîntecului popular precum și în domeniul creației bazată pe dezvoltarea virtualităților folclorului a avut o însemnătate considerabilă. Critica noastră artistică din trecut a semnalat cu prilejuri variate acest aport. Reproducem mai jos articolul „Béla Bartók" semnat de academicianul George Oprescu în ziarul *Înfrățirea* din Cluj la 3 martie 1922, care atrage atenția asupra eminentului muzician deschizător de drumuri.

Béla Bartók, profesor la Conservatorul din Budapesta, unul din cei mai cunoscuți compozitori ai școlii moderne ungare, a venit și la Cluj. A dat două concerte: unul destinat exclusiv producțiilor proprii, al doilea cuprinzînd și bucăți de D. Scarlatti și Debussy, arătîndu-ne prin aceasta în ce direcție merg preferințele și, poate, originile sale.

Au fost două ședințe muzicale foarte interesante. Trăim, din punct de vedere artistic și mai ales muzical, într-una din acele mari epoci de prefaceri, formînd tranziția între două feluri deosebite, de a înțelege arta, ca fond și ca formă. Ce a fost nu ne mai mulțumește. Totul e pus din nou în discuție: inspirația artistică; legătura ei cu restul sufletului; cadrul expresiunii artistice; limitele însești al acestei puteri de exprimare.

Cu Wagner și imitatorii lui se încheie o mare și strălucită perioadă din istoria muzicii. Ceea ce se putea spune cu mijloacele muzicale de care dispuneau generațiile de la Beethoven la Richard Strauss, cu concepțiile lor despre natura, rolul și posibilitățile muzicii, s-a spus. Generației noastre, zice școala nouă, îi trebuie altceva. Trebuie găsită muzica care să convină omenirii moderne, de acum. Și atunci, tot cîmpul imens al artei a fost din nou cercetat, frămîntat, toată priceperea, simțirea și darul muzicanților nemulțumiți cu muzica precedentă au fost puse la contribuție pentru a pregăti viitorul.

Mii și mii de încercări, de inovări, au fost făcute, uneori cu reveniri la un trecut mai îndepărtat, cu reluări ale unor tentative uitate sau părăsite, pornind însă de la aceeași neliniște și dorință de „mai bine", de „altceva", ca și cele care chinuiesc pe contemporanii noștri. După concepțiile impresioniștilor rolul muzicii nu este să exprime idei metafizice, nici idei ori sentimente clare, precise. Muzica este în esența ei, după aceleași concepții, arta nedefinitului, a suavului, a inconsistentului, a impresiilor fugare. Tot impresioniștii spun că muzica este prin definiție arta sunetelor, deci ea se adresează urechii, singurul judecător al lor, după cum ochiul este singurul judecător al culorii. Scopul compozitorului va fi să perfecționeze și să exalte calitatea sunetului prin armonii noi, subtile, prin combinații de timbre nemaiîncercate etc. Și, de vreme ce „atmosfera nedefinită" este una din trăsăturile particulare ale muzicii, tot ce contribuie s-o creeze este bine venit: tonalitatea unei bucăți va fi schimbată și răschimbată în cursul ei; gamele orientale, neglijate de muzica occidentală de cîteva secole încoace, vor fi reintroduse, cum a făcut-o Debussy, cu nota lor stranie, plîngătoare; gama compusă din intervale de tonuri și semitonuri va fi înlocuită uneori cu gama de tonuri întregi, vom avea chiar intervale de sfert de ton etc. Așa s-a ajuns la muzica modernă, pe care rivalii ei au botezat-o „nevertebrată".

Mișcarea nouă s-a dezvoltat mai ales în Franța, dar a fost alimentată și de elemente inovatoare venite din Rusia. Rezultatele încercării unor spirite neliniștite, independente, doritoare de inovare, dar de o mare inteligență, de un gust și o distincție rară, s-au combinat cu ceea ce venea de la ruși, unde muzica nu pierduse nici un moment contactul cu poporul și arta lui, cu muzica bisericească și „modurile" ei, așa de deosebite de ale Apusului. Și, pentru că muzica nouă nu vrea să fie cu totul revoluționară, îmbogățită cu tot ce dobîndise acum, în urmă, ea dorește să ia firul artei, acolo unde îl lăsase secolul al XVIII-lea, înainte de venirea lui Beethoven, a „divinului surd". Trebuie să ne smulgem impresiei suferinței lui grandioase ori speranțelor lui sublime, să ne impunem un scop mult mai modest, dar mai conform cerințelor muzicii. Impresiile pe care ni le fac vîntul și ploaia, soarele, luna, marea și pădurea, casa și grădina vor lua locul temelor profunde inspirate de destinul omului, de sentimentul religios, de iubirea „mai tare decît moartea", de speranță ori de descurajări imense.

Acesta este cazul muzicii impresioniste la începutul secolului.

Se putea aștepta la opoziția pe care conservatoarele, academiile de muzică, direcțiile teatrelor au făcut-o curentelor moderne. Ceea ce ele doreau era un sacrilegiu. Muzicanții tineri însă, inteligenți, dedați cu dialectica, cu tăria pe care le-o da o convingere greu și cu studiu cîștigată, au răspuns cu succes și cu vervă unor oameni care de mult nu-și mai cercetaseră convingerile și nu mai reflectaseră asupra artei lor. Autoritatea trecutului, tradiția, pe care cei noi o numeau rutină, nu mai sperie pe nimeni.

De o parte și alta s-a apelat la public. O bucată muzicală nefiind scrisă pentru două-trei duzini de profesioniști, ci pentru mulțimea ce umple sălile de concerte, este logic ca acesta să hotărască în ultimă instanță. De altminteri, fără să fie un judecător impecabil, publicul are asupra profesioniștilor cel puțin o superioritate: n-are decît rareori un parti pris.

La început arta nouă a părut publicului prea revoluționară. Ea îi ataca multe obișnuințe. Cu timpul însă el a început să simtă farmecul tinereții, al independenței, al muncii, priceperii și culturii rafinate și voluntare

a noii şcoli, care îl scotea din pompa solemnă goală, corectă, rece şi plicticoasă, a curentelor academice, înăbuşind avîntul în numele marilor istorici. Oamenii nu mai ieşeau de la concert uluiţi, ca după o simfonie de Beethoven ori o dramă muzicală a lui Wagner sau Berlioz, erau toţi mulţumiţi de viaţa ce simţeau că circulă din nou în muzică, de farmecul ce se desfăcea din încercările tinerilor, uneori stîngace, alteori niţel impertinente, totdeauna de un gust rafinat. Realizarea nu era desăvîrşită decît rareori, dar ea putea veni într-un viitor apropiat. Adesea, foarte adesea, se simţea o emoţie, o sinceritate, o conştiinţă artistică de care ne cam dezvăţaseră epigonii clasicilor.

Toate aceste lucruri inovatoare şi regeneratoare le simţim şi în muzica lui Béla Bartók. A venit la noi precedat de o reputaţie care i-a făcut destul rău în ochii oamenilor cinstiţi, dispreţuind reclama şi bluful. Prietenii indiscreţi ştiau să spună fel de fel de bazaconii despre concepţiile lui artistice, despre „originalitatea" lui.

„La Revue musicale", în Le tombeau de Debussy, îl publicase o lucrare alături de compoziţii ale unor oameni împingînd prea departe dispreţul de tradiţie, suprimînd măsura, desfiinţînd tonalitatea, călcînd toate regulile muzicii, „pour épater le bourgeois".

M-am dus să-l ascult foarte prevenit contra domniei sale. De la primele bucăţi mi-am recunoscut greşeala. Ceea ce auzeam era opera serioasă a unui compozitor inteligent, foarte artist, distins, stăpîn pe toate resursele artei sale, mai ales absolut lămurit în privinţa limbii, mijloacelor sale de exprimare şi nepunîndu-şi niciodată un scop dincolo de această limită.

O melodie suculentă, plină de seva sănătoasă a muzicii populare, îi străbate mai toate lucrările, le dă o frăgezime pe care am întîlnit-o numai la Grieg şi la unii ruşi. Cunoscînd muzica modernă în mod desăvîrşit, mai ales pe cea franceză, de care e vizibil influenţat, el îi întrebuinţează procedeele cu discreţie, dînd dovadă de îndrăzneală, dar necăzînd niciodată în exagerări. Acest sentiment al măsurii l-a servit de minune, în aşa chip încît la cel de-al doilea concert, unde a executat admirabil cîteva preludii de Debussy, dintre muzica acestuia şi muzica lui Bartók, cea dintîi părea mai revoluţionară. Melodiile succedau melodiilor, uşoare, graţioase, simple chiar, pline de o pătrunzătoare melancolie cum a fost mai ales acea delicioasă „Seară la Secui", în care două motive, unul grav, altul vesel şi săltăreţ, se succed, se îmbină, se pun în valoare unul pe altul prin contrast. Alături de compozitorul Bartók, aşa cum ni-l descriau amatorii indiscreţi şi, să zicem cuvîntul, nepricepuţi, ne apărea, după ascultarea atentă a muzicii sale, un alt Bartók, cel veritabil, editorul şi comentatorul lui Bach, culegătorul aşa de inteligent şi cu dragoste al melodiilor populare romîne din Bihor, din colecţia Academiei Romîne. [1])

Şi, oricît s-ar părea de curios, la Bach mă făcea să mă gîndesc foarte adesea muzica dumisale, la Bach şi la clavecinişti sec. al XVIII-lea, căci, cu mijloace foarte moderne, domnul Bartók iubeşte ca şi el polifonia clară, în curbe şi arabescuri graţioase, procedînd de la concepţia oarecum geometrică a muzicii; satisfăcînd în acelaşi timp şi raţiunea prin logica şi ordonanţa ei, şi sentimentul, prin acele melodii fragede, sincere, aşa de parfumate de natură.

În afară de Rapsodie, scrisă pentru orchestră, după cum aud, dar redusă pentru piano, bucată pe care ar trebui să o mai aud ca să mă pot pronunţa asupra ei, celelalte, de mici dimensiuni mai toate, mi-au dat impresia că sînt opera unui compozitor de rasă, dintre cei care contează în timpul nostru. Dar domnul Bartók nu este numai un mare compozitor, el este şi un desăvîrşit executant. Nu ştiu de vor fi zicînd de dînsul pianiştii de profesie, la care muzica este de multe ori sinonimă cu virtuozitate şi velocitate; deşi şi pe acestea le posedă domnul Bartók, pentru noi profanii execuţia dînsului a fost o mulţumire mai mult. Pianul cîntă sub degetele sale, aci duios, aci puternic, dîrz uneori, alteori ironic, iar muzica domniei sale, desigur greu de executat, îţi dă din contra impresia unui lucru uşor, aripat.

---

1) *Din viaţa poporului romîn,* Cîntece populare romîne din Comitatul Bihorului culese şi notate de Béla Bartok, Bucureşti, 1913.

Tipărituri ale Editurii

CORURI PE FOI VOLANTE

Hora marilor cîmpii
Muzica de Ioan D. Chirescu
Versurile de Theodor Balş . . . . . lei 2

Republică, lumină vie
Muzica de Sabin V. Dragoi
Versurile de Ştefan Tita. . . . . lei 2

In cinstea celei de a 30-a aniversări a eroicelor lupte ale muncitorilor ceferişti de la Griviţa din 16 Februarie 1933, au fost tipărite 6 cîntece de masă prezentate într-o mapă intitulată **Griviţa Roşie:** . . . . . lei 9

1. **Griviţă de jar**
Cor mixt şi pian
Muzica de Ioan D. Chirescu
Versurile de Ioan Meiţoiu

2. **La luptă, Griviţa**
Cor mixt
Muzica de Gheorghe Dumitrescu
Versurile de Cicerone Theodorescu

3 **Eroilor ceferişti**
Cor mixt şi pian
Muzica de Eugen Téger
Versurile de Ioan Meiţoiu

4. **La Griviţa Roşie**
Cor mixt şi pian
Muzica de Vasile Timiş
Versurile de George Demetru

5. **Griviţa**
Cor pe 3 voci egale
Muzica de Doru Popovici
Versurile de Ştefan Popescu

6. **Griviţa**
Cor mixt şi cor pe 2 voci egale
Muzica de Walter Mihai Klepper
Versurile de Else Kornis —
Versiunea romînească Letiţia Papu

Retrospectivă

C. IONESCU-VOVU

Muzica simfonică

FILARMONICA

Prezentarea unor lucrări romînești în prima audiție în preajma aniversării Republicii Populare Romîne, a devenit în bună măsură o tradiție. Acest sfîrșit de an a adus o inițiativă valoroasă, în special la Filarmonica „George Enescu", pentru înnoirea programelor de concerte, în folosul atît al educării publicului cît și al extinderii orizontului interpreților. Programînd nu mai puțin de șase prime audiții din muzica romînească și universală într-o singură lună, Filarmonica a dat un exemplu ce se cuvine urmat.

Primul concert din această serie, dirijat de Mircea Basarab, a cuprins Trei miniaturi pentru coarde de Wilhelm Berger, Concertul pentru vioară și orchestră de Sibelius (solist Valeri Klimov) și Simfonia în trei părți de Stravinski.

Wilhelm Berger este un compozitor fecund, însă din lista bogată a lucrărilor sale, doar puține au fost executate. Cele Trei miniaturi pentru coarde, datînd din perioada de formare a tînărului muzician, atestă un meșteșug solid însușit. Construcția clară, orchestrația transparentă, realizînd frumoase efecte timbrale în cadrul formației de coarde, simplitatea tratării adecvată materialului tematic accesibil fac această muzică atrăgătoare.

Cunoscut publicului nostru din anii trecuți, violonistul sovietic Valeri Klimov, laureat al mai multor concursuri internaționale, între care „Jacques Thibaud" — 1955 — și „Ceaikovski" — 1958 —, a demonstrat în Concertul de Sibelius calitățile de sonoritate, amploare, logică și expresivitate dobîndite în anii de ucenicie la clasa marelui pedagog Stolearski ca și în preajma lui David Oistrah cu care s-a perfecționat. Impetuos în pasajele de virtuozitate care abundă în concert, ca și în cadențe, sobru dar intens în redarea patetismului primei părți, el a desfășurat în Adagio di molto un cînt grav, pasionat, realizînd în final maxima diversitate prilejuită și de muzica de un caracter puternic afirmativ, cu momente de veselie rustică. În ansamblu, Concertul, care solicită intens capacitățile tehnice ale interpretului, ține de o viziune încețoșată a unui romantic întîrziat creînd o atmosferă apăsătoare, de o nostalgie nedefinită, cu rare înseninări. Calitatea deosebită a violonisticii lui Valeri Klimov a fost demonstrată și în *Sonata de Isaye oferită ca supliment.*

Punctul care a stîrnit în cea mai mare măsură curiozitatea auditorilor era însă Simfonia în trei mișcări de Stravinski datînd din anul 1945. Muzică strălucitoare, densă ca substanță și scriitură orchestrală, Simfonia e construită cu o logică impecabilă, în suprafețe net conturate. O ritmică impulsivă, cu unele influențe evidente din muzica de jazz, forța caracteristică așa-numitei „perioade ruse" a compozitorului, se sintetizează aci cu rigoarea formală, echilibrul și o oarecare obiectivitate specifice neoclasicismului.

Execuția a tins spre redarea precisă și lineară a construcției, spre evidențierea pulsației ritmice implacabile ce îi stă la bază. De un deosebit efect solo de pian din partea întîi, sec și percutat. Am apreciat de asemenea redarea lirismului intelectualizat, discret, al andantelui.

În următorul concert, dirijat tot de Mircea Basarab, un Concerto grosso (op. 6 nr. 4 în la minor) de Haendel și Simfonia a V-a de Bohuslav Martinu, ambele în primă audiție, au încadrat Concertul nr. 1 pentru pian de Pascal Bentoiu.

Prezentarea unor lucrări preclasice necîntate încă la noi e întotdeauna bine venită. Faptul însă că din seria celor 12 concerte grossi op. 6 de Haendel mai există unele necunoscute publicului nostru ridică problema dacă nu ar fi timpul să se organizeze un ciclu de concerte destinat prezentării lor integrale, pentru a completa în fine această lacună. Aceasta ar contribui și la cultura interpretativă a orchestrei, înlăturîndu-se treptat unele deficiențe ca frazarea discontinuă, pe suprafețe mici, în mișcări lente, sau, în cele rapide, lipsa de cursivitate a basilor în détaché. Astfel de imperfecțiuni, ținînd de insuficienta familiarizare a orchestrei cu stilul preclasic, nu au putut umbri însă calitățile reale ale unei interpretări vii și echilibrate.

În Concertul de Pascal Bentoiu, pianistul Corneliu Gheorghiu a apărut într-un sensibil progres tehnic, cu o sonoritate masivă, plăcută. El a cîntat fluent și degajat, alert și strălucitor în final. În Andante am fi dorit poate o mai intensă participare afectivă în redarea firului melodic extrem de simplu.

Centrul de greutate al programului a fost Simfonia a V-a de Bohuslav Martinu. Scrisă în 1945, lucrarea are un caracter dinamic, tineresc, datorită ritmului viu și robust care o animă. Partea întîia este o muzică senină, voioasă, cu o pulsație permanentă de optimi, menținută și de-a lungul episoadelor mai potolite. Construcția nu cunoaște reprize clare, ci se bazează pe cîteva formule melodice ce se întrețes în dezvoltări continue. Larghetto pare mai degrabă un moment de potolire a mișcării, păstrînd însă un dinamism latent. Pulsația e tot neîntreruptă și imperturbabilă, iar tematic debutează cu un element derivat din formulele obstinate din prima parte. Deși pericolul monotoniei pîndește într-o astfel de structură, el e eliminat datorită invenției melodice nesecate. Finalul începe cu o introducere — lento — ce reia firul melodic al violoncelilor cu care sfîrșește larghetto, amplificat polifonic, constituind adevărata parte lentă, meditativă, a simfoniei. Allegro care urmează are un caracter folcloric evident, cu ritmuri dansante, însă nu e ferit de o anumită banalitate. Interpretarea excelentă și convingătoare.

Pentru a doua oară oaspete al Filarmonicii, dirijorul elvețian Richard Schumacher a prezentat un program clasic cuprinzînd Simfonia concertantă pentru suflători și orchestră de Mozart. Simfonia a VIII-a de Beethoven și, pentru început, suita „Mama mea Gîsca" de Ravel,

Aceasta din urmă — transcripția a cinci piese originale pentru pian la patru mîini, inspirate din cîteva basme — păstrează în versiunea de orchestră simplicitatea și prospețimea formei inițiale, destinată înțelegerii copiilor, calități pe care le-a relevat interpretarea dirijorului R. Schumacher.

Simfonia concertantă de Mozart, această muzică fermecătoare, ne-a mișcat într-o măsură redusă din cauza cvartetului de soliști (Ion Danie — oboi, Constantin Ungureanu — clarinet, Dimitrie Alexandrescu — fagot, Ion Bădănoiu — corn) care au cîntat fără convingere, fără finisaj de ansamblu, așteptînd impulsul creator de undeva dinafară.

În Simfonia a VIII-a de Beethoven, dirijorul și-a putut dezvălui din plin calitățile — ritm ferm, construcția în linii clare, simplitatea intențiilor muzicale. Poate am fi dorit o mai mare transparență în Allegretto și Final, sau o undă lirică mai pronunțată în Menuet.

Ultimul concert al anului, dirijat de Mircea Cristescu, a avut în program Simfonia a IV-a de Ceaikovski și două prime audiții de muzică românească: Dansuri festive de Anatol Vieru și Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu, în interpretarea excelentă a lui Ștefan Gheorghiu.

Dansurile festive de Anatol Vieru, cu care a început programul, au fost scrise în 1962. Ele îmbină caracterul unei uverturi festive (prin introducerea solemnă pe tema unui cunoscut cîntec de mase care revine apoteotic în final) cu cel al unei rapsodii (prin înlănțuirea în secțiunea mediană, rapidă, a unor episoade dansante). Întreaga lucrare atestă un meșteșug contrapunctic deosebit, datorită căruia tematica accesibilă, în stil popular, se îmbogățește cu noi potențe expresive. Imaginile muzicale, extrem de concise, se succed caleidoscopic. Orchestrația transparentă, cu pete de culoare și efecte variate, subliniază atmosfera de veselie și umor ca și caracterul stilizat al muzicii. Tehnica componistică folosită amintește de Stravinski și Jolivet, dar rezultatul artistic e deplin original.

Pascal Bentoiu s-a afirmat pînă acum cu cîteva lucrări de valoare. Concertul pentru vioară și orchestră datează din 1958 și demonstrează o stăpînire temeinică a mijloacelor de expresie și o tendință spre conturarea unui stil original. Prima parte, cea mai realizată, este o passacaglie pe care vioara solistă grefează o formă de sonată, prin teme și dezvoltări ce constituie totodată variațiuni ale celulei de bază. Folosirea unor complexe procedee contrapunctice conferă muzicii un caracter grav, meditativ. În presto-scherzando care urmează, mișcarea vioaie trăiește mai ales în orchestră, vioara expunînd o melodică largă, pe alocuri frămîntată. Un moment reușit e acel în care solistul este acompaniat numai de instrumentele de percuție. Finalul — lento — are caracterul unei nocturne. Tematica derivă tot din celula de bază a primei părți.

Scris cu o înaltă exigență și cu o cunoaștere temeinică a instrumentului solist, Concertul suferă poate puțin de uniformitate a caracterului liric, contrastul anunțat de partea mediană fiind oarecum estompat. În ansamblu Concertul pentru vioară și orchestră de Bentoiu se afirmă ca una dintre lucrările cele mai valoroase ale genului.

Mai puțin cunoscut ca interpret al lui Ceaikovski, dirijorul Mircea Cristescu a avut în Simfonia a IV-a o realizare de seamă a carierei sale. El a prezentat Simfonia într-un mod clasic, îndreptîndu-și atenția spre realizarea unei construcții dinamice și formale clare. Patosul, debordant în alte interpretări, a fost de astă dată îngrădit, interiorizat, supus unei logici riguroase. Accentuînd latura lirică meditativă a Simfoniei, urmărind un cînt simplu, o frazare judicioasă, dirijorul a reușit ca valurile expresive să nu umbrească niciodată, ci dimpotrivă să sublinieze structura lucrării. În această viziune, prima parte, pierzînd ceva din sfîșierea tragică cu care eram deprinși, a cîștigat unitate, echilibru și o anumită altitudine de sentiment, în timp ce partea a doua — andantino in modo di canzona — a devenit mai interiorizată, melodica în caracter popular depănată într-un tempo stabil, cu o agogică minimă și de bun gust, fiind astfel aureolată de o blîndă nostalgie. Scherzo — luat într-un tempo mai așezat — a cîștigat în precizie și claritate a conturului melodic. Trioul însă ne-a părut puțin prea lent, ceea ce a atenuat veselia, umorul imaginii muzicale. În Final, nu tumultul nestăvilit, ci o seninătate simplă, cu izbucniri de bucurie umbrite de melancolie, a fost realizată în sonorități totdeauna îngrijite și transparente, cu o perfectă pondere și bun gust

ORCHESTRA RADIOTELEVIZIUNII

Concertele Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii au avut programe mai tradiționale.

Dirijorul polonez Stanislaw Wislocki, bine cunoscut la noi din turneele anterioare, a avut și de data aceasta o frumoasă realizare în Simfonia în re minor de César Franck, gîndită ca o muzică franceză în primul rînd, cu contururi limpezi, fără stufozități, în sonorități fluide. O gamă bogată în nuanțe de piano a dat posibilitatea realizării culminațiilor fără a forța intensitatea sonoră, ceea ce e desigur mai dificil de realizat, dar cît de mult mai frumos!

Introducerea a fost luată poate într-un tempo prea mișcat ceea ce a slăbit contrastul cu Allegro primei părți care, cîntată în permanență cu un sunet transparent și de calitate a apărut în toată bogăția sa polifonică, cu planuri sonore clar ierarhizate. În absența oricărei emfaze și brutalități de atac în forte, dinamica interioară a frazelor a subliniat pasiunea senină, lirismul vibrant al acestei pagini geniale. În Allegretto, un tempo mai mișcat a favorizat cîntul simplu, cursiv, delicat din prima secțiune ca și animația secțiunii mediane. Sonoritatea diafană — admirabilă. Finalul, început cu freamăt, a fost cîntat cu o mare mobilitate, cu treceri minunate între ideile expuse cu o forță rezultată din dinamism mai mult decît din cantitatea sonoră. Exuberanța de obicei prezentă în acest Final, a fost de astădată interiorizată, sublimată într-o primăvăratică poezie. Orchestra, înaripată de către dirijor, a reușit o execuție autentică și de calitate.

Deschis cu Concertul Brandenburgic nr. 3 de Bach, cîntat în formație de cameră — dirijorul conducînd de la clavecin — programul a inclus și Concertul nr. 4 în re major de Mozart în interpretarea violonistei Gabi Grubea, care a reușit unele momente de expresie, în special tema grațioasă a Finalului. Un vibrato larg

și uniform, lipsa de incisivitate ritmică și mai ales o intonație defectuoasă, au știrbit din frumusețea lucrării, cîntată în același mod ca Romanța în fa major de Beethoven oferită ca supliment.

Sub conducerea dirijorului Emanoil Elenescu, tînărul violonist sovietic Jean Ter Mergherian, laureat al Concursului „Jacques Thibaud" — 1961 —, a interpretat concertele pentru vioară și orchestră de Haciaturian și Brahms.

Programul a început cu Uvertura burlescă de Aurel Stroe, lucrare compusă în anul 1961 și intrată deja în repertoriul curent al orchestrelor noastre. Execuția a evidențiat în special caracterul doinit, cu reminiscențe enesciene, al melopeii oboiului în secțiunea mediană, ca și creșterea impetuoasă, obstinată, frizînd grimasa grotescă din coda.

Violonistul Jean Ter Mergherian, elev tot al lui David Oistrah, a dovedit încă o dată inepuizabilele resurse ale școlii interpretative sovietice. În Concertul de Haciaturian a apărut ca un temperament înflăcărat cu o tehnică impecabilă, ton cald și catifelat, un cînt pasionat și colorat în special în Andantele cu caracter de nocturnă. În Final, prin ritmica pregnantă și dinamismul nestăvilit, el a reușit să valorifice fondul de vitalitate și pitoresc ale textului îmbibat de folclorul armean și gruzin.

Concertul de Brahms a fost interpretat cu autoritate, impetuozitate, frazare nobilă și un ton mare și pur. Subliniind expunerile tematice, violonistul a întrecut însă în pasajele de tranziție, uneori, limita echilibrului de tempo, ajungînd la momente de virtuozitate nepotrivite mai ales în Final. Am apreciat în schimb cîntul generos, lirismul din Adagio, virtuozitatea polifonică de mare anvergură din cadență, elevația expunerii temei în coda primei părți.

Seriozitatea concepției lui Jean Ter Mergherian a apărut încă și mai bine în cele trei suplimente din Sonatele pentru vioară solo de Bach, redate cu o mare inteligență muzicală și puritate de simțire.

Sub bagheta dirijorului Iosif Conta a avut loc prima audiție a Simfoniei a II-a pentru soliști, cor și orchestră de Gheorghe Dumitrescu, scrisă în anul 1962 și dedicată celei de-a 15-a aniversări a Republicii Populare Romîne. (Despre această lucrare a apărut un studiu în nr. 12/1962 al revistei).

Dirijorul Iosif Conta a stăpînit cu energie și autoritate ansamblul coral și orchestral, la care au participat ca soliști Arta Florescu, Zenaida Palli, Cornel Stavru și Dan Iordăchescu, și Corul Radioteleviziunii dirijat de Alexandru Șumski.

Programul a fost întregit de o execuție dinamică și avîntată a Uverturii festive de Șostakovici și de Concertul nr. 5 în mi bemol major pentru pian și orchestră de Beethoven în interpretarea pianistei Silvia Șerbescu, care a realizat cu vigoare și totodată cu pondere caracterul eroic al lucrării, oferind ca suplimente și două colorate Preludii de Debussy.

Concertul lunar al Orchestrei de studio a Radioteleviziunii a fost dirijat de Ludovic Baci, și a cuprins Concertul în re minor de Vivaldi-Ziloti, Concertul în si bemol major pentru vioară și orchestră de Giovanni Batista Pergolesi, Suita teatrală în stil clasic de Teodor Grigoriu, Uvertura Ifigenia în Aulida de Gluck, și Simfonia nr. 92 în sol major (Oxford) de Haydn.

De la început se remarcă unitatea și ținuta clasică a programului în care Suita de Theodor Grigoriu s-a încadrat perfect, cu intonații și ritmuri neoclasice.

Concertul de Pergolesi este un punct de trecere de la concertul preclasic derivat din concerto grosso, din care păstrează construcția și multe formule tehnice, spre noul stil instrumental, care pătrunde în substanța melodică, contrazicînd în mare măsură structura. Din punct de vedere violonistic apropiat de factura lucrărilor lui Tartini, concertul pune probleme tehnice și de stil, rezolvate cu succes de Varujan Cozighian, într-o tălmăcire îngrijită, sobră și expresivă.

Simfonia în sol major (Oxford) de Haydn s-a bucurat de o execuție bună cu expuneri tematice frumoase și cu grija pentru calitatea intonației și sonorității. Unele rezerve privind uniformitatea Menuetului ținut aproape tot timpul în forte și intervențiile timpanului întotdeauna prea tare, nu umbresc calitățile unei realizări meritorii.

MYRIAM MARBÉ

Muzica de cameră

CREAȚII CONTEMPORANE

Luna decembrie a oferit iubitorilor de muzică prilejul de a participa la cîteva concerte de ținută artistică. Programe interesant alcătuite, incluzînd alături de valori ale muzicii clasice universale compozitori contemporani străini și romîni, nivelul artistic superior al interpretării, frecvența acestor concerte (uneori bisăptămînale) ca și căldura cu care au fost primite, ne dovedesc că există la noi pe deplin posibilitatea cultivării genului, desigur mai exigent, al muzicii de cameră.

În cadrul ciclului „Muzica de-a lungul veacurilor" a avut loc în decembrie 1962 un concert Kodaly-Bartók. Din muzica pentru pian a lui Bela Bartók, Maria Cardaș a tălmăcit „Dans romînesc", „Musculița" și „Ostinato" din suita „Microcosmos" precum și „Burlesca", dovedind dexteritate tehnică și apropiere de arta lui Bartók — realizată în special în ultima piesă.

Ciclul de „Cinci cîntece pentru voce și pian" op. 16 pe versuri de Ady Endre al aceluiași compozitor, datează din 1916, fiind contemporan cu pantomima „Prințul cioplit din lemn" și Cvartetul de coarde nr. 2 op. 17. Este începutul perioadei de maturitate a compozitorului în care se prefigurează viitorul său stil, deși unele rădăcini (ca de exemplu anumite elemente impresioniste) sînt încă vizibile. Versurile de dragoste ale poetului sînt urmărite într-o transpunere variată cu evidențierea nuanțelor celor mai fine. Neposedînd încă modalitățile sale specifice, de exprimare dramatică compozitorul recurge la o scriitură pianistică agitată, în arpegii, schimbînd des fondul armonic, ceea ce are ca rezultat un dramatism de tip epic (liedul al doilea „Toamnă"). Dar în clipa în care poemul cere o exprimare interiorizată, compozitorul concentrează expresivitatea în linia melodică, iar susținerea pianistică înlătură efectele exterioare, contribuind la atmosfera generală prin armonii colorate, intense (liedurile „Singur cu marea" și în special „Nu

te pot urma"). Cîntăreața Martha Kessler, în continuu progres, și-a mlădiat resursele vocale spre o exprimare cît mai variată și convingătoare. Ea a știut să-și estompeze vocea sau să folosească accente puternice, să gradeze trecerile de la recitativele dramatice la cele mai pure și interiorizate linii muzicale, — care de altfel sînt cele mai apropiate temperamentului său artistic, fiind excelent realizate. Susținerea părții pianistice de către Hilda Jerea a fost nu un simplu acompaniament ci o remarcabilă contribuție artistică. Partea pianului a îmbrăcat o vastă paletă orchestrală creînd o perfectă unitate cu partea vocală.

O similară colaborare între interpreți a vădit și audierea trio-ului „Contraste" de același autor. Violonistul Avy Avramovici, clarinetistul Aurelian Octav Popa și pianistul Constantin Ionescu-Vovu, și-au arătat calitățile lor de *muzicieni*, subordonînd perfecțiunea tehnică realizării cît mai expresive. În ciuda unor mici rezerve, ce se referă la cîteva pasaje ale ultimei părți (poate erau necesare cîteva accente cu un umor mai pregnant în citarea unor motive folclorice, iar unele momente poetice ar fi cîștigat printr-o transfigurare și mai intensă) considerăm interpretarea acestui trio ca o reală reușită. Trio-ul, datat din 1938, face parte, ca și Concertul pentru vioară dintre acele compoziții care fac tranziția între lucrările caracteristice deceniului al IV-lea (ca Sonata pentru două piane și percuție — sau muzica pentru coarde, celestă și percuție —) spre ultima perioadă de creație în care compozitorul aspiră „spre acea simplicitate genială" pe care o consideră ca sarcină a artistului. Respectînd aceste intenții ale autorului interpreții au tradus simplicitatea și caracterul direct al muzicii prin naturaleța cu care au construit desfășurarea lucrării în toată profunzimea ei.

Zoltan Kodaly a fost prezent în acest program prin Cvartetul de coarde op. 2 nr. 1. Lucrare de tinerețe (1908), ea vădește atracția compozitorului pentru cîntecul popular susținut de un limbaj armonic în care îl recunoaștem pe autor. Folosirea unor frumoase melodii populare în acest cvartet a fost o reușită a noului sens pe care Kodàly și Bartók încercau să-l imprime evoluției muzicii maghiare. Totuși această sudare a muzicii populare cu elementele de formă și scriitură ale tradiției culte nu și-au găsit încă aici chipul optim de exprimare și unele expuneri, în special anumite dezvoltări, sînt excesiv tributare muzicii romantice, cu neajunsul, pe alocuri, al unor lungimi. Cvartetul compus din Eva Lupaș — vioara I, Victoria Mănescu — vioara II-a, Jeaninne Costescu — violă și Elena Botez — violoncel, a dovedit în pregătirea lucrării seriozitatea și conștiinciozitatea în studiu care caracterizează acest ansamblu. Cu o sonoritate frumoasă, caldă în registrul grav, formația își pierde însă unitatea timbrală cînd cîntă în registrul acut, unde apar anumite asperități. Varietatea sonoră, pe care această unitate timbrală nu o exclude ci dimpotrivă o înlesnește, pe întreg ambitusul formației, ar fi atenuat, în cazul de față, neajunsul unor lungimi ale textului. Relevăm ca reușite expunerile tematice. Încredințarea unor momente însemnate violoncelului i-a prilejuit interpretei realizări frumoase, muzicale, care trebuie însă ferite de a căpăta un caracter oarecum solistic. (Poate că și aranjamentul formației, cu violoncelul în față, a permis aceasta)

*

* *

O altă inițiativă interesantă a fost cea a dirijorului C. Bugeanu cu Orchestra simfonică a Cinematografiei. Pe lîngă Simfonia de cameră de George Enescu au fost oferite prime audiții ale unor capodopere de seamă ale secolului XX. Concertul de clavecin, flaut, oboi, clarinet, vioară și violoncel de Manuel de Falla este o lucrare de maturitate a maestrului spaniol și o izbutită realizare, pe un plan superior, a spiritului național. Compozitorul îl caută nu numai în citatul direct sau în evocarea unei tradiții muzicale (ca în „Il Retablo") ci face o sinteză a acestor elemente. Există în lucrare un „villancico" din secolul XVI (un fel de colind), prin intermediul căruia este sugerată ambianța muzicală spaniolă a secolului XVIII, din timpul șederii lui Domenico Scarlatti la Madrid. Dar departe de a face arheologie muzicală, compozitorul nu evită mijloace de expresie contemporane (ca de pildă politonalitatea) și creează o lucrare din secolul nostru. Am regretat înlocuirea la concert a clavecinului prin pian. Clavecinul se impune în această lucrare nu numai prin ideea care a stat la baza lucrării (și care îl evocă pe marele maestru al clavecinului D. Scarlatti); dar însăși esența muzicii, formulele melodice și în special scriitura abordată sînt cerute de sunetul specific al acestui instrument; de asemenea formația orchestrală specială a lucrării este determinată de timbrul și limitele de intensitate sonoră ale clavecinului.

Concertul a fost realizat cu concursul pianistei Maria Fotino. Sunetul percutat dar cald, accentele marcate și ritmul antrenant, au depășit intenția unei simple sugerări a sonorității clavecinului, dovedind că artista a pătruns adevăratul sens al lucrării. Așteptăm noi realizări artistice ale excelentei muziciene. Ansamblul orchestral format din Victoria Roman — flaut, Oscar Seemayer — oboi, Elisabeta Mihăilescu — clarinet, Ion Firulescu — vioară, Robert Sladek — violoncel, a sunat omogen, expresiv, formînd o unitate cu instrumentul solist și contribuind cu eficacitate la armonioasa desfășurare a lucrării.

Fiecare nouă audiere a Simfoniei de cameră de George Enescu este încă un prilej de bucurie și de adîncă emoție artistică. Apreciind interpretarea Simfoniei de cameră sub bagheta dirijorului Constantin Bugeanu am auzit totodată un grup de instrumentiști ca Smaranda Athanasof — pian, Virgil Pop — vioară, Ludovic Lang — violă, Robert Sladek — violoncel, Ionel Moraru — contrabas, Vasile Minea — flaut, Ion Lebădă — oboi, Ion Hriţcu — corn englez, Elisabeta Mihăilescu — clarinet, Dumitru Pană — fagot, Petre Dumitrescu — corn, Teodor Codău — trompetă. Ieșiți din masa orchestrei (o parte ne erau deja cunoscuți ca soliști) ei au avut prilejul să-și valorifice posibilitățile interpretative. (Ne-ar fi plăcut totuși o mai mare suplețe în îmbinarea secțiunilor, în trecerile de la un aspect expresiv la altul).

Prezentarea în primă audiție a muzicii lui Igor Strawinski — Povestea soldatului — scrisă pe un poem de

C. F. Ramuz (destinată a fi prezentată cu recitatori și balet) a fost un adevărat eveniment artistic. Datată din 1918, lucrarea este o capodoperă din această perioadă de creație a compozitorului, transpunînd tema faustiană a luptei între bine și rău în lumea basmului popular. Muzica subliniază acest lucru prin melodii și combinații ritmice de origine populară care își păstrează savoarea originală. Umorul, ironia — mergînd pînă la grotesc — dar și duioșia, străbat această lucrare. Cu toată complexitatea scriiturii (cu foarte interesante suprapuneri polifonice și ritmice) muzica își păstrează o cursivitate și o naturalețe specifică, datorită probabil și caracterului predominant diatonic, precum și orchestrației originale foarte aerată, întrebuințînd extremele fiecărui compartiment al orchestrei. Muzica răspunde caracterului complex, naiv, dar isteț, din poveste. Toate aceste calități și-au găsit o fidelă și valoroasă tălmăcire în interpretarea dirijorului Bugeanu. Au excelat, fiind și foarte solicitați de partitura muzicală, instrumentiști cunoscuți ca Jean Ionescu — vioară, Liviu Obreja — trompetă, Gerald Hermanstadter — baterie, dar nu dorim să despărțim numele lor de cele ale contrabasistului Lungu Gheorghe, clarinetistului Emil Franz, fagotistului Dumitru Pană și trombonistului Singeorzan care au participat cu egală eficiență la această reușită.

Ținînd seama și de rolul pe care aceste concerte date în sala mică a Palatului R.P.R. îl au în formarea publicului nostru, credem că ar fi fost bine venit un program cu prezentări ale lucrărilor cîntate, de tipul celui editat de Filarmonica la Concertul Bartok—Kodaly (semnat V. Cristian).

RECITALURI

Cu viu interes au fost urmărite și cîteva din recitalurile lunii decembrie ca de pildă cel al pianistului Gheorghe Halmoș. Acesta s-a detașat prin alcătuirea programului și prin nivelul artistic al realizării sale. În general prezentările complete de cicluri sînt foarte indicate pentru înțelegerea muzicii respective, oferind totodată vaste posibilități interpretative solistului respectiv. Ascultînd cele 24 de studii de Chopin op. 10 și 25 în tălmăcirea pianistului Gheorghe Halmoș am avut o nouă confirmare a calităților acestui muzician. Învingînd suprasolicitarea fizică și cîntînd întreg ciclul fără pauză, pianistul a reușit să clădească o arhitectură unitară, bazată însă pe respectarea și evidențierea varietăților de caractere. Mai mult, redînd cu sensibilitate specificul fiecărui studiu, Halmoș a reușit să găsească, în cîteva cazuri, și afinități de atmosferă sau chiar și de scriitură între unele studii succesive, ca Studiile op. 10 nr. 10—11 sau op. 25 nr. 2—3. Același spirit al construcției l-am remarcat și în chipul în care pianistul trece episoadele centrale sau se reîntoarce la reprize ca de pildă în Studiile cu structură tripartită ca op. 25 nr. 5 și nr. 10. La fel, sfîrșiturile studiilor capătă (în special cînd se limitează la o sobră succesiune de cîteva acorduri) semnificația unor concluzii profunde. Simțul armonic a reieșit de pildă din tratarea specială a apogiaturilor caracteristice numărului 5 op. 25, astfel încît acestea au persistat în auzul nostru și deasupra armoniilor reale, dînd o sonoritate complexă; la fel dozările inflexiunilor cromatice (ca în op. 10 nr. 11) sau intensitatea de expresie rezultată în Studiul op. 25 nr. 10. Halmoș a dat o interpretare poetică terțelor studiului op. 25 nr. 6, o anumită substanță grațiozității nr.-ului 9 op. 25 și căldură melancoliei nobile, reținute a nr.-ului 7 op. 25. Au existat și inegalități ca de pildă unele asprimi ale tușeului (primul acord al formulei ritmice specifice studiului nr. 11 op. 25 — spre deosebire de studiul următor în care accentul imprimat primului sunet avea într-adevăr rol generator al desfășurării în arpegii) sau un caracter mai haotic pe care l-au căpătat pe alocuri arpegiile frînte în dezvoltarea studiului op. 25 nr. 1. Dar asemenea inegalități sînt inerente unei expuneri atît de complexe și nu împietează asupra realizării cu adevărat artistice.

Personalitatea interpretului și-a găsit o nouă confirmare în partea a doua a programului, unde a atacat repertoriul contemporan, promovînd trei tineri compozitori romîni. Programele susmenționate au demonstrat — chiar prin prezentarea doar a cîtorva, dar reprezentativi maeștri contemporani ca Enescu, Bartók, Strawinski, De Falla ș.a. — cîtă diversitate poate exista între compozitorii moderni chiar atunci cînd sînt înrudiți prin principiile lor estetice (în cazul de față, dorința de a realiza o artă cu o puternică amprentă națională). Aceste diferențieri ale personalității și temperamentelor celor trei compozitori, reflectate și în lucrările lor (deși, în mare, se pot desluși între ele și înrudiri de concepție) le-a redat pianistul Gheorghe Halmoș. El a interpretat cu sobrietate dar și colorat Sonata Ostinato de Cornel Țăranu, într-un stil corespunzător lucrării care, pornind de la severitatea unei scriituri pe două voci, reușește să o dezvolte și varieze prin multiple mijloace, ca treceri de la polifonie la unison sau paralelisme, creșteri în blocuri, contraste de suprafețe sau de timbre etc., conferindu-i o vigoare specifică.

În Allegro giocoso de Al. Hrisanide, pianistul a reușit să redea umorul specific lucrării, creînd contrastele necesare între grupurile treptate și consonante pe de o parte și tendințele disonante, expansive pe de altă parte. Scriitura pianistică nu s-a rezumat la realizarea unor efecte coloristice exterioare și a depins de fondul lucrării. Ne-am bucurat că pianistul Gheorghe Halmoș a sezisat și redat acest lucru.

În tripticul „Preludiu, coral și fugă" de Liviu Glodeanu asistăm la metamorfozarea treptată a unui material tematic, pornind de la transparența Preludiului spre o fugă foarte omogen structurată. Deasupra acestei transformări „planează" coralul sau noul aspect al materialului tematic folosit. Interpretul a evidențiat diferențierile timbrale ale Preludiului, redîndu-le printr-un tușeu fin, cristalin, trecînd frumos apoi către redarea mai sobră, uneori cu accente dramatice, a fugii.

Poate că prezentarea acestor trei lucrări după — și în contrast — cu impresionantul ciclu al Studiilor de Chopin (fapt pe care l-am socotit deosebit de interesant și care dovedește orizontul larg al interpretului) a determinat anumite reflecții despre reacția tineretului împotriva romantismului, despre tedințele sale intelectualizante. Există desigur o reacție inerentă împotriva unor procedee și formule romantice, în special împotriva acelora care dau naștere la repetări, lungimi... Iată — practic — de ce dezvoltărilor prin secvență de tip romantic li se opun principiile de variere ale unui ma-

terial concentrat, iată de ce scriitura pe principii polifonice, referindu-se la potențialul melodic, tinde să înlocuiască lungile pasaje de arpegii, game sau formule de acompaniament. Există însă un *spirit romantic*, la fel ca și unul baroc, sau impresionist etc., care, independent de veacuri, poate apare la diverși artiști (chiar înainte ca acest spirit să se fi constituit într-un curent, sau și după aceea) și pe care îl găsim desigur și în multe lucrări contemporane ale tinerilor compozitori. Mai puțin prezent în cele trei lucrări el nu este străin însă autorilor lor și chiar evident, de pildă în forța generoasă care străbate lucrările compozitorului Liviu Glodeanu. De aceea nu considerăm că maniera în care sînt scrise aceste piese reprezintă o sărăcire ci noi tentative de lărgire a posibilităților expresive. Ținînd seama de talentul și de evoluția ascendentă de pînă acum, sperăm că aceste căutări vor tinde către echilibrul formei cu un conținut cît mai bogat.

*
* *

Printre oaspeții care ne-au vizitat țara a fost baritonul Georg Otts, artist al poporului al U.R.S.S. Programul, cuprinzător, ne-a dovedit multitudinea posibilităților interpretative ale cîntărețului dar a fost deficitar în ceea ce privește crearea unei atmosfere continue. Astfel, printre ariile din operele lui Mozart, Donizetti, Rubinstein, Ceaikovski, Aav, Verdi pe care le interpretează cu o bună dicțiune în textul original (de aceea nu înțelegem de ce a cîntat aria lui Figaro în limba estonă). G. Otts a interpretat și liedul „Flașnetarul" de Schubert. Interiorizarea redării, realizarea stilului de lied și a unei ambianțe specifice ne-a făcut să regretăm că acest real moment emoțional a rămas izolat și nu și-a găsit continuarea în prezentarea unei succesiuni de lieduri sau chiar a unui întreg ciclu. Partea a doua a programului a inclus prelucrări de cîntece populare și cîntece de mase, cîntate cu naturalețe și convingere. Dar de ce a trebuit ca programul să fie diluat prin includerea unei muzici cu caracter romantios ca „Plaisir d'amour" de Martini ?

Eugen Kelder a acompaniat la pian străduindu-se să fie în nota stilurilor diverse ale lucrărilor interpretate.

*
* *

O lăudabilă inițiativă a Filarmonicii a fost Concertul de muzică de cameră romînească din 28 decembrie, cuprinzînd o conferință amplă (potrivită însă poate mai degrabă — dată fiind lungimea programului — în cadrul unui concert-lecție), și un vast și variat program interpretat la un înalt nivel artistic. Regretăm însă că programarea a fost făcută într-o perioadă de concerte foarte aglomerată și în preajma Anului nou.

Sonata a II-a de vioară și pian de George Enescu și-a găsit interpretarea cuplului Florina și Varujan Cozighian o fericită tălmăcire muzicală, pătrunsă de lirismul enescian. Ne erau cunoscute calitățile violonistului Varujan Cozighian chiar în această sonată, de la precedentele concursuri Enescu ; ne bucurăm să subliniem acum și aportul substanțial al pianistei Florina Cozighian, pe care așteptăm să o reauzim.

Dan Iordăchescu a reușit o frumoasă interpretare, relefînd cantabilitatea și intuind stilul liedurilor „Cîntec de leagăn" pe versuri de Șt. O. Iosif de Paul Constantinescu, „Eu te-am iubit" pe versuri de Pușkin de Diamandi Gheciu și „Cuțitașul de vie" pe versuri de Clément Marot de George Enescu. Păcat însă că din lucrările lui Doru Popovici a fost ales poemul „Patria mea" pe versuri de Vladimir Colin care este doar o transpunere la pian a unei lucrări cu orchestră, mai puțin reprezentativă pentru autor decît alte frumoase lieduri pe care le-a compus.

Emilia Petrescu a cîntat cu măiestria ce o caracterizează liedurile „Păstrează" și „Doi frumoși" de Mihail Jora pe versuri de Arghezi, Trei lieduri de Hilda Jerea pe versuri de Magda Isanos („Ții minte întîia ploaie", „În crîng" și „Zîne de rouă") și liedurile „Despre război" și „Obîrșii" de Pascal Bentoiu pe versuri de Nina Cassian. La aceste două din urmă, artista a avut prilejul să valorifice și o altă fațetă a talentului său — mai rar întîlnită în interpretările sale — și anume caracterul dramatic, accentele răscolitoare. Hilda Jerea, prezentă în acest program în dubla calitate de compozitoare și pianistă a dovedit o dată mai mult profundele sale calități de muziciană.

Sonata pentru flaut și pian de Sigismund Toduță este o lucrare care se bucură de o apreciere largă (tipărită de curînd la Breitkopf) și care transpune melosul popular, în special ardelenesc, în frumoase melodii scoase în evidență de cantabilitatea flautului. Alexandru Nicolae la flaut împreună cu Mariana Kabdebo la pian au realizat o foarte frumoasă interpretare a sonatei. Trebuie remarcată și participarea Marianei Kabdebo în acompanierea baritonului Dan Iordăchescu, pianista știind să creeze în stiluri diferite momente de superioară artă.

În primă audiție a fost prezentată Suita pentru pian „Impresii din Muzeul satului" de Carmen Petra-Basacopol în care autoarea recurge la folclorul autentic sau crează melodii în spiritul muzicii populare din diversele regiuni ale țării. Compozitoarea urmărește însă nu o transpunere etnografică ci redarea unor anumite gînduri și unei atmosfere sugerate de contemplarea valorilor din muzeu. Remarcabilă interpretarea pianistei Mariella Rădulescu, care a învins cu ușurință problemele scriiturii pianistice agitate și a redat fondul lucrării, dovedind maturizarea evoluției sale artistice.

*
* *

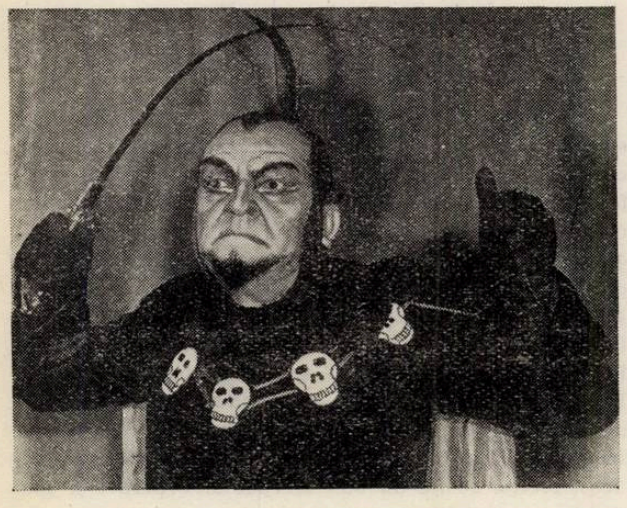
Nu putem încheia această trecere în revistă fără să vorbim despre recitalul tinerei pianiste Viorica Diaconu. Deși încă studentă în Conservator (în clasa profesoarei Florica Musicescu) ea s-a prezentat în public cîntînd cu ținuta unei adevărate concertiste. De-a lungul întregului program cuprinzînd Sonata Waldstein de Beethoven, Passacaglia de Sigismund Toduță, Sonata a III-a de Prokofiev, ca și în lucrările de Prokofiev și Debussy acordate ca bisuri, a răzbătut acel echilibru între gîndirea muzicală și tehnica pianistică folosită. Exceptînd finalul Sonatei de Beethoven (care a avut unele pasaje cîntate timorat) luciditatea interpretei nu împietează asupra temperamentului său. Sperăm că acest recital să fie un bun început al evoluției și succeselor sale viitoare.

Operă

FAUST CU IANOȘ FODOR

La 11 decembrie am ascultat în rolul lui Mefisto din opera *Faust* de Gounod pe cîntărețul Ianoș Fodor de la Opera de Stat din Budapesta, artist emerit, laureat al Premiului Kossuth. Posesor al unei voci de bas-bariton, generoasă și rotundă în registrul mediu și înalt dar mai puțin consistentă în grav, suficient de suplă și expresivă și avînd un joc de scenă de o remarcabilă mobilitate, Ianoș Fodor a întruchipat un Mefisto pe care l-a conturat ținînd seama de concepția tradițională. Cîntărețul și-a dovedit plenitudinea resurselor sale vocale și interpretative în special în rondoul „Vițelul de aur" din actul II și în „Serenada" din actul IV, în care ironia, sarcasmul și rîsul batjocoritor și-au găsit o realizare corespunzătoare. Mai puțin potrivite au apărut unele depășiri ale laturii comice ale personajului în scena cu Martha și în alte momente ale acțiunii în care Mefisto, cavalerul medieval, trebuia să aibă mai degrabă, o ținută mîndră, plină de sine sau chiar autoritară, solemnă. Insuficiența sunetelor grave, ca și atacarea, fără strălucirea dorită, a unui sol acut (nescris în partitură) în finalul rondoului, au știrbit din valoarea creației cîntărețului.

În general spectacolul nu s-a ridicat la un nivel prea înalt. Am asistat — din păcate — în actele I și II la o întreagă suită de mici dar supărătoare decalaje între interpreții de pe scenă și din orchestră (Faust, Brander, Valentin, corul bărbătesc din culise), defecțiuni datorate lipsei de atenție sau emoției interpreților și nicidecum orchestrei. În rolul lui Faust am admirat vocea curată, suficient de suplă, cu acute puternice a tenorului Cornel Rusu. Cîntărețul trebuie să-și îmbunătățească jocul său de scenă atît de static, să-și apropie stilul operei franceze și să-și concentreze efortul în direcția expresiei artistice. Teodora Lucaciu în Margareta, a vădit pe întreg parcursul spectacolului, un talent în plină dezvoltare și o forță emotivă convingătoare. Cuvinte de laudă se cuvin creației meritorii a baritonului Ladislau Konya în Valentin, impresionant în scena morții, frumoaselor realizări ale mezzosopranei Maria Săndulescu în Martha și ale sopranei Vera Rudeanu în Siebel. Orchestra, sub bagheta dirijorului Constantin Petrovici, a scos în evidență unele pagini simfonice din interludiile operei, frumusețea melodiilor, varietatea coloritului și a ritmurilor din partitura lui Gounod.



Ianoș Fodor în Mefisto (Faust)

Subliniem excelenta comportare a publicului, care a apreciat cu exigență valoarea spectacolului, dozîndu-și exteriorizarea entuziasmului și aplaudînd cu intensitatea cuvenită și în momentele potrivite. Astfel, cele mai puternice aplauze „la scenă deschisă" au fost adresate corului soldaților, pentru finalul său viguros, antrenant și plin de strălucire (maestru de cor Gh. Kulibin), cuplului balerinilor Gabriel Popescu—Irinel Liciu, pentru excepționala creație din „Noaptea Valpurgiei" (maestru de balet O. Danovschi) și sopranei Teodora Lucaciu, pentru „Aria bijuteriilor" și ardenta trăire din finalul operei.

PREMIERA BALETULUI „GISELLE"

Creator fecund, compozitorul francez *Adolphe Adam* (1803—1856) a lăsat 53 de opere, inegale din punct de vedere al valorii muzicale, dintre care azi se mai reprezintă numai cîteva (ca de ex. „De-aș fi rege"), datorită frumuseții melodiilor, și cîteva balete, dintre care „Giselle" este cel mai apreciat. Adolphe Adam a deschis drumul orientării romantice în arta baletului francez de la mijlocul secolului trecut, avîntată și străbătută de sentimente puternice, care după cum arată muzicologul sovietic Boris Asafiev, are trei calități naturale: melodicitatea, ritmica și coloritul muzicii, acea artă de a reda desfășurarea vieții în jocul ei de lumini și umbre cu ajutorul înlănțuirii sonorităților orchestrei.

Baletul „Giselle", a cărui premieră la T.O.B. a avut loc la 16 decembrie, este inspirat dintr-o legendă populară slavă, povestită de poetul german Heinrich Heine, după care fetele care mor purtînd un sentiment de dragoste neîmpărtășită se transformă în iele și păstrează, chiar după moarte, o pasiune pentru dans. La miezul nopții ies din morminte și, adunate în grupuri, obligă pe orice tînăr întîlnit să danseze cu ele pînă va cădea mort. Actul I se petrece în lumea reală, printre săteni și aristocrați. Conflictul dramatic duce la moartea tragică a Gisellei. Actul II ne înfățișează un cimitir și lumea fantastică a basmelor populare.

Transpunerea scenică o coregrafilor Jean Coralli și Jules Perrault stă și azi la baza montărilor acestei lucrări pe toate scenele lumii. Prima reprezentare a avut loc în anul 1841 pe scena Operei Mari din Paris, avînd

Alexa Dumitrache-Mezincescu şi Gh. Cotovelea

Magdalena Popa şi Sergiu Stefanschi (altă distribuţie)

ca interpretă pe celebra balerină Charlotte Grisi. Apoi, Rusia devine o a doua patrie pentru toate lucrările clasice de balet iar „Giselle" este jucată în anul 1887 pe scena Teatrului Mariinski din Petersburg sub conducerea cunoscutului coregraf Marius Petitpas. În zilele noastre „povestea dragostei care învinge moartea" a fost întruchipată cu înaltă măiestrie de balerinii sovietici Ulanova, Dudinskaia, Lavrov, Ceabukiani etc.

Deşi linia melodică simplă şi accesibilă a lucrării reuşeşte uneori să fie antrenantă, repetarea pînă la obsesie a unor formule şi figuraţii, obişnuite în epoca respectivă, devine obositoare pentru ascultătorul exigent al zilelor noastre. Armonia, orchestraţia, ca şi în genere mijloacele de expresie muzicală, sînt proprii stilului acelei vremi. Aceste scăderi au fost estompate în bună parte prin varietatea mijloacelor de expresie coregrafică. Din acest punct de vedere subliniem că montarea de la T.O.B. sub regia lui Vasile Marcu, urmînd îndeaproape desfăşurarea acţiunii şi a muzicii, respectă întru totul coregrafia clasică rusă. Prin colaborarea creatoare a regizorului cu scenograful (decoruri şi costume Ion Clapan) s-a dorit realizarea unui spaţiu vast şi a unor decoruri aerate şi de o mare simplitate, lipsite de elemente de prisos. În actul I această concepţie se pare totuşi că a fost exagerată, mergîndu-se prea departe chiar în armonizarea coloritului decorurilor cu al costumelor, ceea ce a dus la oarecare monotonie, tocmai în actul în care nu primează legenda, diafanul (ca în actul II) ci realitatea, cu întîmplări veridice. În schimb, în actul II, deşi cimitirul este schiţat numai prin crucea de pe mormîntul Gisellei, totuşi scena cîştigă în intensitate dramatică.

În rolul titular, Alexa Dumitrache—Mezincescu, stăpînind în bune condiţii multiplele procedee ale tehnicii coregrafice, s-a substituit cu succes personajului întruchipat, afirmîndu-şi cu dezinvoltură talentul său artistic. Mimica, gesturile şi dansul său, însufleţit de o mare sensibilitate, ne-au redat gingăşia, iubirea nevinovată şi zbuciumul sufletesc al nefericitei copile. Mijloacele expresive, atît în pantomimă cît şi în joc, ne-au apărut pe cît de simple pe atît de convingătoare, iar lipsa aparentă a efortului cu care execută dificilele figuri clasice de balet au mărit forţa emotivă a creaţiei sale.

Frumuseţea plastică a dansului lui Gheorghe Cotovelea (prinţul Albert) s-a relevat cu prisosinţă în duetul din actul II, în care talentatul balerin ne-a înfăţişat puterea pe care i-o insuflă de dincolo de mormînt dragostea Gisellei. În celelalte roluri s-au remarcat Ileana Iliescu (Myrtha, regina ielelor) prin atitudinea sa sugestivă, solemnă şi autoritară ca şi Petre Ciortea (pădurarul Hans), Cristina Hamel-Zirra şi Nicolae Deneş (prietenii Gisellei), Ilie Suciu (Wilfried), Anaida Matei (mama Gisellei) etc.

Dansurile de ansamblu au fost bine coordonate cu momentele solistice şi organic încadrate întregului. Uneori însă pantomima se prelungeşte prea mult în dauna dansului.

În general, deşi muzica şi libretul baletului „Giselle" nu depăşesc mediocritatea, această premieră a fost un prilej pentru corpul de balet al T.O.B. de a dovedi nivelul înalt atins de coregrafia noastră.

Tînărul dirijor Constantin Petrovici a dovedit o bună cunoaștere a partiturii, ceea ce i-a permis să stăpînească cu autoritate ansamblul.

IRINA ARHIPOVA IN AIDA ȘI CARMEN

Spectacolele date la 18 și 21 decembrie pe scena T.O.B. cu operele *Aida* de Verdi și *Carmen* de Bizet, avînd ca interpretă a rolurilor Amneris și Carmen pe valoroasa cîntăreață sovietică Irina Arhipova, artistă a poporului a R.S.F.S.R., au constituit adevărate evenimente ale vieții artistice din actuala stagiune muzicală. Cunoscută și îndrăgită de publicul nostru încă din turneul de acum doi ani, după ce între timp a obținut mari succese la Roma și Neapole alături de reputatul tenor Mario del Monaco în nouă spectacole cu Carmen, Irina Arhipova reapare în fața publicului bucureștean vădind, din primele momente, o creștere a potențelor sale artistice. Cîntăreața este dotată cu o voce puternică de mezzosoprană, cuceritoare mai ales prin timbrul său argintiu, cald și de o claritate rar întîlnită, cu acute strălucitoare, o inegalabilă unitate a registrelor și o superioară tehnică vocală. Aceste calități permit artistei să desfășoare o mare gamă expresivă, începînd cu cele mai subtile nuanțe lirice și terminînd cu o impetuoasă dezlănțuire în momentele dramatice. Mai presus de aceste calități naturale sau dobîndite, cîntăreața este înzestrată cu o muzicalitate desăvîrșită, care o ajută să înțeleagă, să adîncească și să trăiască diversele personaje și o călăuzește fără greș în labirintul variatelor stări sufletești. A cîntat ambele roluri în limba italiană cu o dicțiune și frazare impecabilă.

Artista a întruchipat pe Amneris cu o profundă interiorizare. Inflexiunile sale vocale ca și jocul de scenă, organic legat de textul muzical și acțiunea dramatică, ne-au înfățișat atitudinea solemnă, mîndria și dorința fiicei faraonului de a-și domina rivala, iubirea înflăcărată pentru Radames, cînd tăinuită, cînd dezlănțuită, totul realizat simplu, degajat, lipsit de orice element convențional. Sînt de subliniat unele culmi ale creației sale, ca de pildă: patosul dramatic din duetul cu Aida din actul II și zbuciumul clocotitor din scena judecății lui Radames din actul IV.

În rolul Carmencita, Irina Arhipova a dezlănțuit cu aceeași forță de convingere întreaga gamă a artei sale interpretative, conturînd-o pe eroina lui Bizet ca pe o tînără și frumoasă țigancă, pătimașă și capricioasă, care luptă cu înverșunare și este gata de jertfă pentru a-și găsi fericirea în dragoste și libertate. Ne-au impresionat diversitatea mijloacelor expresive folosite în „Habanera", „Seguidilla"; duetul și finalul actului I și, cu deosebire, în prima scenă a actului II. Aici Irina Arhipova a dominat întreg ansamblul, imprimîndu-i, într-un crescendo continuu, un ritm și o coeziune remarcabile prin trecerea, atît de naturală și bine gradată, de la Andantino quasi Allegretto, la un Presto vijelios. De asemenea, s-a relevat în „Aria cărților", duetele cu Don José și în scenele de ansamblu din dificilul cvintet al actului II și din terțetul actului III, în care s-a încadrat cu multă naturalețe.

În rolul lui Radames am ascultat cu plăcere pe tenorul bulgar Ivan Dimov. Cîntărețul posedă elementele de bază care, printr-un studiu bine îndrumat, îl vor ajuta să-și apropie mijloacele expresive menite să pună în valoare resursele sale vocale.

Soprana Arta Florescu, în plină maturitate a posibilităților sale artistice, și-a înscris în palmares o nouă creație, Aida. Cu vocea sa clară, egală, liniștită sau dezlănțuită, a scos în evidență, atît în inflexiunile vocii cît și în jocul de scenă, adînca frămîntare sufletească a sclavei etiopiene care iubește pe Radames, căpitanul oștilor egiptene. Printr-un studiu temeinic al rolului, Arta Florescu a realizat o creație valoroasă, evidențiindu-se, îndeosebi, în scenele lirice (rugăciunea din actul I, aria Nilului, duetul final al operei). Dar, cu toată sensibilitatea și perfecta înțelegere a personajului, datorită necesității unei laturi dramatice a vocii, cerută de textul muzical, creația artistei ni s-a părut mai puțin realizată în momentele de mare încordare.

Distribuții alese au asigurat acestor două spectacole o înaltă ținută artistică. Alături de regia lui Jean Rînzescu, care a valorificat în mod exemplar caracterul fiecărei opere, în special în grăitoarele mișcări de mase, orchestra T.O.B., omogenă, suplă și expresivă, sub conducerea dirijorilor Jean Bobescu și Mihai Brediceanu, a adus o contribuție reală la succesul acestor două spectacole.

TOSCA CU GLORIA LIND ȘI NIKOLAI ZDRAVKOV

Spectacolul cu *Tosca* de Puccini din 25 decembrie s-a bucurat de concursul a doi oaspeți de peste hotare: *Gloria Lind* de la Metropolitan Opera din New York și *Nikolai Zdravkov* din R. P. Bulgaria, laureat al concursurilor internaționale de la Vervières, București și Praga.

În actul I, poate din cauza emoției sau a lipsei de acomodare cu scena noastră, Gloria Lind nu și-a dat toată măsura posibilităților sale artistice. Am remarcat totuși că artista cunoaște rolul Toscăi în cele mai mici amănunte și că poate trece cu ușurință de la *duioșia* din duetul cu Mario, în care a exprimat cu sinceritate dragostea ce o animă, la exploziile de gelozie stîrnite de vederea tabloului madonei. În actul II însă, Gloria Lind a vădit o creștere continuă a tensiunii dramatice exprimată vocal și scenic, în concordanță cu dramaturgia operei. Întregul duet al confruntării cu Scarpia, scena uciderii tiranului, în care creația sa devine de o reală plasticitate și, cu deosebire, interpretarea ariei „Pentru artă și amor trăit-am" (în finalul căreia, pe neașteptate a atins o culme de excepțională expresie artistică), au produs puternice emoții în rîndul spectato-

Trei Amneris: Zenaida Pally, Irina Arhipova, Elena Cernei

Gloria Lind

rilor. Am apreciat favorabil încadrarea strictă a jocului său de scenă în limitele indicațiilor regizorale notate în partitură, în același timp atît de limpede subliniate și de muzica lui Puccini.

Temperamentul său, uneori impetuos, nu a putut înlocui, prin unele exagerări în inflexiunile vocale, lipsa de pregnanță a vocii necesară în anumite momente ale acțiunii, iar în dicțiunea italiană, deși inteligibilă, s-a simțit, totuși influența limbii engleze.

În rolul pictorului Cavaradossi tenorul Nikolai Zdravkov a vădit o voce de bună calitate, unitară în toată extensiunea, o tehnică bine îndrumată și însușiri actoricești corespunzătoare. Ariile din actele I și III, ca și duetele cu Tosca și scena interogatoriului au dat prilej tînărului artist să-și desfășoare cu succes talentul său care, nădăjduim, îi va asigura o activitate artistică frumoasă.

Într-o remarcabilă creație, baritonul Mihail Arnăutu în Scarpia a fost insinuant, viclean, incisiv, iar C. Gabor în sacristanul ne-a dovedit o dată mai mult însușirile-i de bas de caracter și umorul său inteligent. În celelalte roluri, Valentin Loghin (Angelotti), Gh. Iliescu (Spoletto) și Valeria Savu (păstorul) au adus spectacolului un meritoriu aport.

Subliniem evidenta strădanie a dirijorului Mihai Brediceanu de a impune întregului ansamblu stricta executare a indicațiilor textului muzical și de a reda cu fidelitate stilul și bogăția coloritului expresiv al operei pucciniene.

ANA FROST

Cîteva impresii despre spectacolele Teatrului de Estradă

Teatrul de estradă „Constantin Tănase" a înscris în anii din urmă unele frumoase succese care s-au bucurat de aprecierea publicului larg. Merg oare actualele spectacole pe aceeași linie ? Este întrebarea la care ne vom strădui să răspundem.

Sfîrșitul anului 1962 surprinde în repertoriul Teatrului patru spectacole. În sala Savoy se joacă „Vorba revistei" și „Tănase și revista". La sala din calea Victoriei 174 este prezentat concertul „Ocolul pămîntului în 30 de melodii" în timp ce sala Dalles, devenită dintr-o admirabilă sală pentru muzică de cameră o improprie și neizbutită improvizație pentru estradă — găzduiește așa-zisul „Concert mic" — „Muzica bat-o vina".

Spectacolul „Vorba revistei" poartă semnăturile unor autori cu experiență. Majoritatea textelor aparțin lui I. Avian, Fred Firea și H. Nicolaide, cărora li se ală-

Rodica Luca în „Muzica bat-o vina"

tură pe parcurs Horia Şerbănescu şi Sadi Rudeanu. Unele din numerele comico-satirice ale revistei (dar din păcate puţine) sînt izbutite. Aş menţiona în special apariţiile de haz şi cu tîlc ale lui Horia Şerbănescu şi Radu Zaharescu în „Vorba revistei" — unde sînt criticate lipsa de combativitate şi servilismul, „Misionarii portughezi" — un pamflet antiimperialist adresat politicii lui Salazar — şi „Statuile". Mai merită relevate scenetele „Urşii", „Două vecine" — criticînd lipsurile legate de nerespectarea celor mai elementare îndatoriri cetăţeneşti — şi „Albă ca zăpada şi cei 7... Mitici", o parodie reuşită, ce utilizează haina basmului pentru a satiriza unele moravuri rele şi învechite.

În economia spectacolului, scenele coregrafice — toate avînd un conţinut tematic pregnant — ocupă un loc important.

„Sărbătoarea majoratului" (muzica de Paul Hurmuzescu) redă entuziasmul tinerilor participanţi la festivităţile organizate cu prilejul împlinirii vîrstei de 18 ani precum şi hotărîrea tineretului nostru de a apăra libertatea şi pacea.

Baletul „Ceramica" (muzică de N. Patrichi) este inspirat din viaţa meşterilor olari romîni din trecut şi din prezent. El ilustrează transmiterea tradiţională a acestui meşteşug din tată-n fiu, oglindind, în final, încurajarea de care se bucură această artă naţională în statul nostru.

În realizarea acestor dansuri este meritorie strădania unor tinere cadre, crescute de teatru, care reuşesc să se acomodeze cu toate genurile de dans clasic, acrobatic, de caracter, folcloric şi chiar pantomimă (Nella Stoenescu, Dumitru Valeriu, Elena Dumitru, Simion Vasile, Cristina Acsinteanu ş.a.). Deşi cuprinde destule melodii — cîntate în faţa cortinei sau prezentate în montări variate — spectacolul nu reuşeşte să impună decît două. Una aparţine lui Aurel Giroveanu (care semnează muzica întregului spectacol) — o sambă veselă intitulată „Nici o inimă nu e singură". Cealaltă „Da, Da" — singura contribuţie a lui Radu Şerban în acest spectacol — poartă amprenta personalităţii şi stilului său componistic, acea notă de tinereţe şi prospeţime care îi este proprie.

Împărţit în patru echipe independente care joacă în paralel, grupul de cîntăreţi ai teatrului nu poate face faţă pretutindeni. Acordîndu-se prioritate concertului — lucru care, într-o măsură este firesc —, spectacolele sînt servite de un număr prea mic de cîntăreţi faţă de necesităţile pe care le impune volumul muzicii. Şi atunci, în locul soliştilor cu experienţă, apar tineri într-adevăr dotaţi, dar încă neformaţi. Poate şi de aceea unele dintre melodiile ale căror însuşiri le-ar fi dat dreptul să se impună, au trecut oarecum neobservate (de pildă „O melodie fără cuvinte"). Ni se pare nejustificată, în cadrul unui spectacol de estradă, absenţa unor melodii noi cu texte satirice şi a unor cîntece care să abordeze temele majore ale realităţilor noastre. în spiritul şi stilul genului.

Revista trebuie să ţină pas cu viaţa. Altfel ea nu-şi justifică existenţa şi nu-şi atinge scopul. Sub acest aspect, vrem să relevăm cealaltă producţie a teatrului, „Tănase şi revista", în care sînt prezentate pagini alese din revistele teatrului Cărăbuş, din cupletele îndrăzneţe şi combative ale lui C. Tănase.

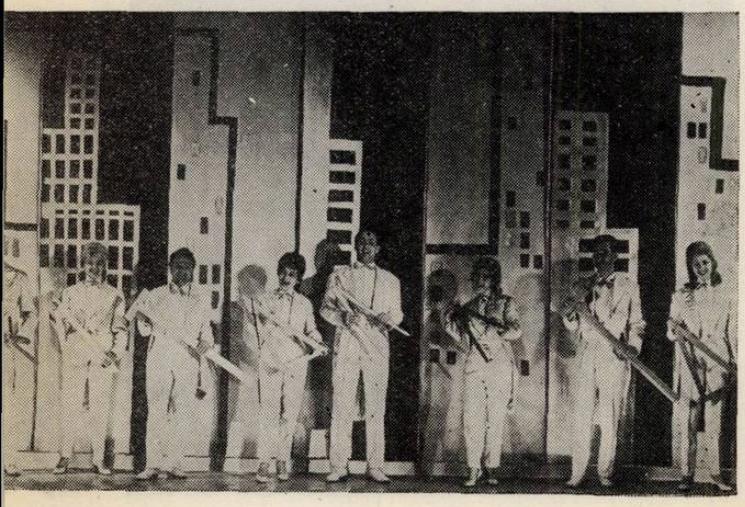
Ascultătorul este emoţionat din primele clipe, mai întîi de evocarea simplă dar caldă a figurii lui Tănase (neobişnuită dar interesantă apariţia regizorului în chip de comentator), apoi de glasul marelui actor — înregistrat cu mulţi ani în urmă pe disc — şi, în fine, de cupletele alese cu grijă şi interpretate cu dragoste de actorii de frunte ai estradei noastre, care păstrează pentru dascălul şi prietenul C. Tănase o vie şi profundă admiraţie.

Cupletele biciuiesc cu forţă moravurile societăţii burgheze (Cavalerul medieval), demască situaţia jalnică datorită aservirii economice şi politice a ţării noastre de către guvernele regimului burghezo-moşieresc („Concesionările"), arătînd totodată mizeria în care se zbăteau masele largi ale poporului (Curba de sacrificiu). Sceneta „Ministrul" evocă cu o forţă deosebită nepăsarea şi ignoranţa conducătorilor burghezi faţă de nevoile poporului.

Reuşite sînt apariţiile lui Puiu Călinescu în parodia „Hamlet" şi în întruchiparea lui Charlot.

Spectacolul „Tănase şi revista" readuce multe din melodiile cele mai iubite ale lui Ion Vasilescu („Fetiţe dulci ca-n Bucureşti", „Ţărăncuţa", „Vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seară", „La margine de Bucureşti etc.), melodii a căror puternică atmosferă romînească aminteşte de lupta pe care a dus-o acest înaintaş al muzicii uşoare

Baletul „Ceramica" şi „Prologul" din „Vorba revistei".



românești împotriva influențelor străine, pentru afirmarea cîntecului cu o formă națională.

Sînt prezente și melodii de Ionel Fernic („Pe boltă cînd apare luna"), Gherase Dendrino („Drum bun", „Poate cînți și tu aceeași melodie"), Elly Roman („În Călărași 36"), Vasile Vasilache („Plouă prima ploaie de toamnă").

Majoritatea acestor melodii a fost încredințată tălmăcirii cunoscuților interpreți Dorina Drăghici și Gică Petrescu, alături de care apare și Gabi Pascu.

Conceput inițial ca un spectacol „de antologie" cu aspect documentar, „Tănase și revista" nu s-a bucurat de multe investiții. Cu alte cuvinte, a fost făcut cu economie! Costumele de la alte spectacole, uitate mult timp în garderoba teatrului, decoruri uzate, o cortină mai veche... Cu timpul, aceste obiecte s-au uzat și mai mult. Oare n-ar fi fost cazul să se împrospăteze puțin recuzita spectacolului, care așa lasă o impresie penibilă?

„Muzica bat-o vina" are o structură deosebită de cea a spectacolelor la care ne-am referit anterior. Este un concert sau, după titulatura încetățenită, un concert-spectacol, în care, desigur, muzica devine... eroina principală. Un grup de autori (I. Berg și din nou George Mihalache, H. Nicolaide) a conceput textele de legătură dintre diferitele numere și chiar textele cîntecelor. Orchestra, de astădată pe scenă nu în fosă, cuprinde trei saxofoane (două alto și unul tenor) o trompetă, un acordeon și o secție ritmică (contrabas, baterie, chitară electrică). Conducerea muzicală aparține lui Edmond Deda (pian). Concertul cuprinde un mare număr de compoziții originale (de H. Mălineanu, Radu Șerban, Florentin Delmar, Mișu Iancu, Temistocle Popa, Edmond Deda, Mircea Popovici, Dinu Șerbănescu ș.a.) și cîteva șlagăre internaționale (melodii sud-americane, italiene, franțuzești) la care se adaugă trei-patru cuplete satirice destul de izbutite, interpretate de tinerii comici Al. Lulescu și Nicu Constantin. Se remarcă și aci Radu Șerban cu melodia „Orașul unde nu se-ntîmplă nimic" — unul dintre puținele cîntece ale concertului care părăsește drumul bătătorit al dragostei fericite și nefericite, pierdute sau regăsite, pentru a oglindi și alte aspecte ale vieții. Alcătuit din două secțiuni distincte, cîntecul povestește despre viața de ieri și de azi a orașelor noastre. La început monotonă, cu o desfășurare uniformă aproape obsedantă — potrivită descrierii unei existențe anoste, fără perspectivă — melodia culminează treptat, prin schimbarea planului armonic, a coloritului orchestral. Totul sugerează transformarea calitativă a vieții, determinată de ritmul trepidant, care schimbă locurile și oamenii, făcînd din „Orașul în care nu se întîmplă nimic" un oraș în care pulsează clocotul vieții noi. În redarea conținutului de idei al acestui cîntec, Tanți Căpățînă dovedește o largă gamă de posibilități interpretative.

Bine început, dar nerealizat pînă la capăt, ni s-a părut cîntecul lui Mircea Popovici „Sînt un om obișnuit", interpretat cu vervă de George Bunea. Melodiile lui Edmond Deda „Te aștept diseară", „Pelican", chiar „Pe orișicare fată o așteaptă un băiat", deși au o linie melodică curgătoare, nu reușesc să se impună. Pe același plan se situează și cele două melodii ale lui H. Mălineanu — „Dacă ai de gînd să mai iubești" și „Am păstrat pentru tine cel mai dulce sărut". E poate

Didi Ionescu și Puiu Călinescu în „Vorba revistei"

cazul să atragem atenția artistei emerite Dorina Drăghici că, în ciuda succesului pe care îl obține cupletele sale pe tema relațiilor conjugale (în acest concert cupletul „Arbitru imparțial" pe muzica lui Florentin Delmar), e bine să nu uite că așteptăm de la ea să continue promovarea unor cîntece românești de o factură mai interesantă.

Oamenii din țara noastră îndrăgesc estrada, care este nu numai un mijloc de distracție dar și o formă de educație ideologică și artistică. Întreaga bogăție de teme pe care o oferă viața nouă a patriei noastre poate și trebuie să-și găsească locul în diferitele forme de manifestare artistică ale genului de stradă și mai ales în cîntece. E nevoie de mai multă exigență și spirit critic, de mai puține concesii gustului ieftin și succesului facil. Este nevoie de o creștere simțitoare a spiritului de răspundere și a măiestriei profesionale, atît în domeniul creației cît și în cel al interpretării.

Pe cînd instituirea unor forme de pregătire a cadrelor artistice ce se dedică estradei, care să înlăture cu timpul diletantismul ce dăinuie în toate compartimentele acestui gen?

★

EDGAR ELIAN

Ocolul pămîntului în 30 de melodii

Spectacole-concert de estradă, concepute ca o călătorie muzicală prin diferite țări ale lumii, au mai fost prezentate pe scenele noastre. Atunci cînd selecționarea pieselor a fost făcută cu exigență, cînd creația românească și-a ocupat locul meritat în această adevărată trecere în revistă a șlagărelor la ordinea zilei, cînd textele cîntecelor, ale cupletelor și ale momentelor comice s-au ridicat la nivelul cerințelor, iar interpretarea a valorificat cu succes materialul literar și muzical, asemenea concerte s-au bucurat de prețuirea meritată din partea publicului.

Animat, desigur, de dorința de a reedita succesele trecute, obținute cu spectacole de acest gen, Teatrul satiric-muzical „C. Tănase" a prezentat în stagiunea estivală „Ocolul pămîntului în 30 de melodii". Judecînd după afișul de premieră, perspectivele se anunțau promițătoare. Echipa de interpreți cuprindea cîntăreți consacrați de muzică ușoară (Roxana Matei, Luigi Ionescu, Rodion Hodovanski etc.), comici cu „priză" la public verificată (Vasile Tomazian, Horia Căciulescu, Ciupi Rădulescu, Ștefan Tapalagă), dansatori talentați ca Silvia Solomonescu și Dumitru Pătrașcu, Orchestra de jazz „București" — cea mai completă formație instrumentală a instituției — sub conducerea lui Sergiu Malagamba, iar spectacolul, în ansamblu, era semnat de doi autori apreciați pentru „condeiul" lor alert și ținuta de bun gust a realizărilor lor : Alecu Popovici, dramaturg și critic teatral, și Saşa Georgescu, ziarist și autor al unor reușite texte pentru piese de muzică ușoară. Erau așadar întrunite condițiile pentru ca „Ocolul pămîntului în 30 de melodii" să constituie un spectacol-concert, care să îmbine în chip fericit nivelul artistic superior cu un răsunător succes de public.

Din păcate, însă, aceste previziuni s-au adeverit numai în parte. Să luăm de pildă ideea autorilor, de a încredința comerajul acestui ocol muzical al pămîntului unui personaj literar atît de celebru, cum este Phileas Fogg, temerarul erou al călătoriei circumterestre imaginate de Jules Verne. Phileas Fogg apare la începutul spectacolului, rostește o serie de replici spirituale, dar este apoi „pierdut pe drum", iar interpretul rolului, talentatul actor Ștefan Tapalagă, devine în majoritatea aparițiilor sale un simplu prezentator, ba chiar un cîntăreț. Este păcat că autorii nu s-au străduit să ducă pînă la capăt o idee originală, care oferea largi posibilități de exploatare.

O dată cu dispariția aproape totală, pe parcurs, a lui Phileas Fogg, „Ocolul pămîntului în 30 de melodii" a devenit un concert-spectacol obișnuit, în care melodiile de muzică ușoară alternează cu cupletele și cu momentele coregrafice, unica problemă rămînînd aceea a unei judicioase selecționări a melodiilor diferitelor popoare. Este drept că în spectacol sînt prezentate, o serie de șlagăre de circulație mondială din America Latină, Italia, Franța, alături de unele izbutite melodii germane și cehoslovace, dar din creația de muzică ușoară sovietică, bulgară, polonă, ungară au fost selecționate melodii prea puțin reprezentative. Cît privește creația românească a genului, în numărul rezervat muzicii noastre ușoare, nu se mai prezintă șlagărele zilei, ci se evocă o serie de melodii vechi, ce e drept intrate în patrimoniul de aur al creației românești, însă de mult ieșite din actualitate. Este limpede că succesele creației noastre actuale de muzică ușoară au lipsit din acest concert, — făcînd evident abstracție de cîntecul „Lalele", a cărui execuție a fost încredințată unui trio vocal african.

Ca atare, finalul actului I, întemeiat pe o asemenea „Suită a succeselor românești", a avut din această cauză un caracter neconvingător, iar finalul actului II, construit pe melodia jocului popular „Perinița", o formulă de care s-a uzat și abuzat în nenumărate spectacole de estradă, de folclor și de operetă, ne pare și mai discutabil.

Relativ la textele cupletelor sînt de criticat vulgaritățile din „Un vis științifico-fantastic" (interpret : V. Tomazian) și lipsa de umor din „Texas" (interpreți : Horia Căciulescu și Ciupi Rădulescu) ; doar „Moda modelor" interpret : Zizi Șerban) și în parte „Pompierii" (interpretat de aceiași Horia Căciulescu și Ciupi Rădulescu) îmbină sensul educativ cu poanta umoristică.

Comentarea interpretării vocale ne prilejuiește evidențierea Roxanei Matei, care se afirmă în continuare ca una din cele mai dotate cîntărețe de muzică ușoară. Muzicalitatea, simțul ritmic, glasul penetrant par a fi calitățile sale dominante, datorită cărora obține succese pe deplin justificate (în cazul de față cu „Tu mi piaci", „You are my sunshine" etc.). Luigi Ionescu este, ca întotdeauna, o apariție agreabilă, vocea sa este caldă, bine timbrată, dar participarea la actul interpretării se menține la suprafață (de pildă în „Addio, addio", în care tumultul sentimentelor se cere a fi trăit și transmis cu o intensitate emoțională mult superioară). Rodion Hodovanski se achită conștiincios de sarcina interpretării pieselor lirice („Gitarren") dar se dovedește lipsit de temperamentul necesar pentru a tălmăci în chip corespunzător cîntece ritmate, în tempo rapid („Iuliana"). Dorina Goga posedă tehnică vocală, mai ales în registrul acut, dar nu pune această însușire în slujba reliefării conținutului afectiv, ci o etalează cu ostentație, ca un scop în sine (așa cum Hodovanski adaugă de multe ori, în același chip ostentativ, cîte o pedală gravă la finele unor piese, indiferent dacă desfășurarea liniei melodice o pretinde sau nu) ; din această cauză, „Cu-cu-ru-cu", un cîntec pătruns de un vibrant lirism, a sunat rece, neconvingător. Și sub aspectul purității intonației Dorina Goga mai are mult de făcut. Prezențe corecte dar nu mai mult, realizează cîntăreții Marian Iorga, Paula Delci și Maria Narghita.

Trio-ul vocal Caban, evidențiat în vremea din urmă, pe scenele de estradă ca și la televiziune, îndeosebi în repertoriul muzicii sud-americane, prezintă o serie de șlagăre ca „Maria Dolores", „Pepita", „Solamente una vez" imitînd pînă în cele mai mărunte detalii interpretarea dată aceloraşi piese de către cunoscuții „Los Paraguayos".

Ne amintim că nu cu multă vreme în urmă cîntăreții se întreceau în a-l copia cît mai fidel pe Vico Torriani, în interpretare vocală, ca și în gesturi, în mimică etc. În prezent bîntuie o modă similară în legătură cu „Los Paraguayos". Am avut prilejul, în ultimele luni, să participăm la spectacole de estradă date de mai multe teatre muzicale din București, Galați, Constanța. Peste tot au apărut imitatori ai formației paraguayene. Fără a obiecta în principiu împotriva reluării, de către interpreții romîni, a pieselor din repertoriul artiștilor sud-americani, credem totuși că nu prin copierea servilă a unor modele consacrate își vor putea cîștiga cîntăreții noștri prețuirea publicului, ci prin dezvoltarea propriei lor personalități artistice. În ceea ce privește trio Caban, considerăm că fără a renunța la piesele sud-americane, tinerii soliști ar trebui să se preocupe în mai largă măsură de îmbogățirea repertoriului lor cu lucrări de provenință variată (în primul rînd cu lucrări românești) și de găsirea unui stil personal, cu o originalitate clar conturată.

Momentele coregrafice ale spectacolului sînt realizate de dansatorii Silvia Solomonescu și Dumitru Pătrașcu (sub îndrumarea lui Sandu Fayer) cu eleganță.

Orchestra de jazz „București" condusă de Sergiu Malagamba a asigurat acompaniamentele muzicale în condițiuni superioare față de alte apariții anterioare din ultima vreme. Am apreciat, între altele, existența preocupării pentru folosirea unor formule instrumentale variate, pornind de la formația de bază completă a orchestrei (de pildă, un grup mic de instrumentiști, în picioare în jurul solistului vocal la „Nicolo, Nicolo, Nicolino"). Problema aranjamentelor orchestrale rămîne însă mai departe deschisă ; mai multă fantezie, folosirea unei mase instrumentale mai puțin compacte, iată ce se cere din partea celor ce scriu aranjamentele orchestrei. Gesticulația excesivă a dirijorului suscită de asemeni unele obiecții.

Menționînd în încheiere regia, în general de un nivel onorabil, a lui D. Fălticineanu și scenografia aerisită a Miei Steriadi, socotim că publicul nostru este în drept să aștepte din partea Teatrului „C. Tănase" spectacole și concerte de un nivel mereu mai ridicat, pe care colectivul instituției și autorii solicitați sînt fără îndoială în măsură să le realizeze. Rămîne doar ca această cerință justificată să fie pusă în practică.

Concertul simfonic al muzicii reprezentative a armatei

Sub auspiciile Ministerului Forţelor Armate, la 9 decembrie a.c., în Studioul Radioteleviziunii a avut loc concertul Muzicii reprezentative a Armatei, dirijat de generalul maior Dumitru Eremia, laureat al Premiului de Stat.

Producţia impunătoarei fanfare a constituit totdeauna un veritabil eveniment artistic, aşteptat cu interes.

Obişnuit cu sonoritatea specifică fanfarelor militare, auditorul neiniţiat poate socoti pretenţios, dacă nu chiar temerar, ca o astfel de formaţie, lipsită de nucleul principal al orchestrei simfonice, cvintetul de coarde, să abordeze un program cuprinzînd creaţii destinate orchestrelor simfonice. Datorită însă componenţei judicios dozată a acestei formaţii, muncii de omogenizare şi suplete, pe grupe şi ansamblu, orchestraţiilor adesea foarte reuşite, cu variate combinaţii de registre, timbre şi culori, dar — mai cu seamă — introducerii (pe lîngă întreaga gamă de instrumente de alamă şi percuţie) a unui mare număr de instrumente de lemn, sonoritatea fanfarei poate fi apreciată ca simfonică. Subliniem şi progresul făcut de acest puternic ansamblu instrumental în ce priveşte acomodarea cu corul sau chiar cu un singur solist.

Cu astfel de calităţi a putut fi bine redat conţinutul emoţional al Rapsodiei a II-a de George Enescu, în care s-au reliefat temele principale bazate pe melodiile „Mama lui Ştefan" şi „Sîrba lui Pompieru", ca şi atmosfera pastorală, frumuseţile naturii şi evocarea, în final, a unei nopţi liniştite de vară.

Şi mai potrivită pentru sonoritatea caracteristică instrumentelor de suflat ni s-a părut execuţia poemului simfonic „Preludiile" de Liszt, lucrare de mare forţă poetică-descriptivă. De asemenea, în „Uvertura 1812" de Ceaikovski, pasajele ilustrînd lupta dintre poporul rus şi cotropitorii francezi (temele contrastante ale Marsiliezei şi fragmente din cîntecele populare ruse, subliniate, respectiv, de alămuri şi suflători de lemn) ca şi măreţul final (cu un mare număr de clopote), înfăţişînd bucuria exuberantă a învingătorilor şi accentele solemne ale victoriei, au fost redate cu amploare sonoră şi putere emotivă.

Deşi învesmîntat — în interpretarea fanfarei — cu alte sonorităţi decît cele cu care ne-a obişnuit orchestra simfonică, Allegro scherzando din Suita a III-a de Ion Dumitrescu (în aranjamentul orchestral al lui Const. Fanciali şi Răuţă Dumitru) şi-a păstrat prospeţimea, vioiciunea şi umorul său.

În partea I-a a Concertului în si bemol major pentru corn şi orchestră de R. M. Glier, în special în „cadenţă", tînărul solist Paul Staicu a dezvoltat remarcabile resurse tehnice şi interpretative. Din păcate, unele respiraţii prea lungi au frînat şi întrerupt adesea continuitatea emotivă.

Execuţia finalului din Simfonia a V-a de Beethoven a făcut să se simtă lipsa de neînlocuit a corzilor.

În încheierea programului am ascultat poemul simfonic pentru solişti, cor bărbătesc şi fanfară simfonică „Te cîntăm victorie" de Dumitru Eremia. Alcătuită din patru părţi ce se cîntă fără întrerupere, cu teme melodice, accesibile, curgătoare, lucrarea evocă lupta poporului condus de partid, pentru scuturarea jugului fascist, lupta armatei romîne alături de armata sovietică împotriva hitleriştilor, recunoştinţa poporului pentru eroii romîni şi sovietici şi hotărîrea nestrămutată a armatei de a păzi cuceririle (versuri — N. Dumbravă). În afară de execuţia avîntată a orchestrei, sînt de subliniat atît părţile corale, interpretate cu mult brio, măiestrie tehnică şi forţă de convingere de valorosul colectiv coral al Ansamblului Armatei (maestru de cor — Ion Vanica), cît şi vocile clare, puternice, bogata expresivitate a soliştilor: tenorii Cornel Fînăţeanu şi Marcel Angelescu, baritonul Ion Bogza şi basul Pompei Hărăştăşeanu. Mai multă fineţe în dozarea nuanţelor ar fi dat desigur execuţiei un relief şi mai mare.

Avînd o gestică sugestivă şi vădind respect pentru stilul compozitorilor interpretaţi, dirijorul Dumitru Eremia a stăpînit cu autoritate întregul aparat vocal-simfonic, realizînd momente de adevărată emoţie artistică.

Relevăm munca devotată, elanul şi disciplina cu care au răspuns instrumentiştii Muzicii reprezentative a Armatei în pregătirea concertului.

Prezentarea orală făcută de căpitanul Ion Badea a contribuit la buna înţelegere a pieselor.

DAN DUMBRAVĂ

Cluj

La Cluj în zilele de 4 și 5 decembrie 1962 au avut loc la Casa de cultură a studenților două reprezentații cu „Cantata cafelei" de Johann Sebastian Bach și „Servitoarea stăpînă" de Pergolesi. Spectacolele organizate de Sindicatul salariaților institutului medico-farmaceutic în colaborare cu Sindicatul salariaților din instituțiile de artă din Cluj s-au bucurat de concursul cunoscuților interpreți soprana Emilia Petrescu și basul Marius Rintzler, soliști ai Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București, acompaniați de orchestra de cameră a medicilor dirijată de Kurt Mild.

„Cantata cafelei" de Bach (Kaffe-Kantate) nr. 211, scrisă în anul 1732 pe un libret de proveniență populară, satirizează unele moravuri ale societății din vremea compozitorului. Această cantată profană menită a fi inițial interpretată în concert, a cîștigat un plus de interes în fața spectatorilor datorită montării scenice. Tînăra fată Lieschen (soprană) și tatăl ei Schlendrian (bas) alături de comentator (tenor) — folosit cu rolul de a explica acțiunea piesei — sînt singurele personaje ale cantatei. Unele decalaje, îndeosebi la început între partida tenorului și acompaniamentul orchestral cît și anumite impurități ale intonației (după părerea noastră datorită insuficientei finisări a interpretării) nu au dăunat într-o măsură importantă urmăririi cantatei cu interes de către public.

În partea a doua a spectacolului a fost reprezentată opera bufă „Servitoarea stăpînă" (La serva padrona) de Pergolesi. Deși au trecut mai bine de 200 de ani de la prima ei reprezentare (1733 la Teatrul San Bartolomeo din Neapole) această veritabilă capodoperă a genului ne farmecă și astăzi prin bogăția inspirației melodice, strîns legată de intonațiile muzicii populare, prin mijloacele simple ale limbajului muzical pline de expresie și de vervă scînteietoare. În acțiunea lucrării alcătuită din două scene — respectiv șapte numere muzicale — alături de cele două personaje principale — isteața Serpina și ursuzul Uberto, stăpînul ei — apare și un al treilea personaj mut, Vespone, al cărui rol e de a ajuta desfășurării acțiunii scenice.

Emilia Petrescu și Marius Rintzler în „Cantata cafelei" de J. S. Bach.

În rolul lui Lieschen din „Cantata cafelei" precum și în cel al Serpinei din „Servitoarea stăpînă", Emilia Petrescu ne-a dezvăluit încă o dată multiplele valențe ale talentului său. Excelentă interpretă în lucrări vocal-simfonice și de cameră, ea s-a dovedit o înzestrată cîntăreață și în genul operei bufe. Aplauzele după cunoscuta „arie a Serpinei" din scena I-a, ca și după alte numere ale piesei în care interpreta s-a distins printr-un joc sugestiv și natural au răsplătit eforturile sale. Aprecieri sînt de făcut și pentru interpretul lui Uberto, Marius Rintzler, bas cu remarcabile resurse expresive. Interpretarea mai adecvată în rolul operei lui Pergolesi a fost net superioară aceleia a personajului Schlendrian din „Cantata cafelei", unde jocul său scenic ni s-a părut mai puțin realizat.

O contribuție importantă la reușita prezentării celor două lucrări a avut-o orchestra de cameră a medicilor sub conducerea dirijorului Kurt Mild, atît prin acompanierea excelentă a soliștilor cît și prin interpretarea uverturii în re major de K. H. Graun, folosită drept introducere la „Cantata cafelei". Dintre instrumentiști l-am apreciat pe flautistul Gavril Costea (ton cald în admirabilele sale solo-uri), de asemenea pe clavicinista Sanda Dragomir, acompaniatoare cu multă sensibilitate a recitativelor.

Regia semnată de A. I. Arbore a reușit să imprime un accentuat dinamism „Cantatei cafelei", nerv și antren operei lui Pergolesi.

Cele cîteva observații nu umbresc bunele intenții și realizările cu adevărat superioare ale întregului colectiv care și-a asumat o răspundere mare prezentînd cele două lucrări în prima audiție, la un nivel artistic corespunzător. Această acțiune lăudabilă trebuie să constituie un îndemn și în același timp un exemplu vrednic de urmat pentru formațiile noastre muzicale.

SILVIAN GEORGESCU

Timișoara

Repertoriul Filarmonicii „Banatul" s-a îmbogățit cu noi lucrări simfonice românești printre care Simfonia I-a de Tiberiu Olah, o realizare care afirmă o dată mai mult viguroasul talent și meșteșugul avansat al tînărului compozitor. Un bogat conținut de idei este întruchipat prin teme pregnante a căror confruntare se desfășoară cu un intens dramatism. O altă primă audiție prezentată publicului timișorean a fost „Impresii din Banat" de Vasile Ijac, o rapsodie pentru orchestră ce dovedește priceperea compozitorului în tratarea temelor din folclorul bănățean.

Ultimele concerte ne-au oferit prilejul de a admira din nou Uvertura de concert pe teme cu caracter popular romînesc și Suita a III-a „Sătească" de Enescu. Am mai ascultat cu plăcere suita simfonică „Munții Apuseni" de Marțian Negrea care se bucură de aprecierea auditorului datorită coloritului viu, atrăgător al imaginilor muzicale. Din creația sovietică s-au reluat fragmente ale Suitei I de balet „Romeo și Julieta" de Prokofiev și Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de Kabalevski. Simfonismului contemporan îi aparține și Concertul pentru orchestră de coarde de Grazyna Bacewicz, o interesantă primă audiție prin care s-au putut întrezări calitățile compozitoarei poloneze: un talent original, o fină sensibilitate, bazîndu-se pe o tehnică încercată.

În ceea ce privește calitatea interpretării, se observă un progres continuu. Orchestra formează un ansamblu omogen care răspunde cu exactitate și însuflețire indicațiilor dirijorilor. Tonul compartimentului de coarde este mai maleabil, capabil de subtilități, de nuanțe. S-au dezvoltat și compartimentele de suflători, mai ales la oboi, clarinet, flaut. Credem însă că atît dirijorii permanenți cît și fiecare orchestrant în parte ar trebui să devină tot mai exigenți. La nivelul actual nu se mai pot admite inexactități, decalaje, diferite scăderi care se mai întîmplă. Publicul nostru, din ce în ce mai pretențios, așteaptă tălmăciri convingătoare, cum ne-au și dăruit multe din concertele acestei stagiuni. Astfel, s-au relevat interpretările dirijorilor Mircea Popa — Simfonia fantastică de Berlioz și lucrările de Negrea și Olah menționate anterior — Nicolae Boboc — „Pinii din Roma" de Respighi și Preludiul la „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de Wagner. Una dintre cele mai valoroase realizări a fost tălmăcirea sugestivă a Simfoniei V de Beethoven; dirijorul Iosif Conta a știut să contureze plastic și ferm, cu sobrietate, liniile mari ale formelor clasice, transmițînd auditoriului frămîntările dramatice și puternicul avînt al lucrării.

Printre interpreții oaspeți care au adus o înviorare, și în multe cazuri o sporire a nivelului concertelor, se numără Radu Aldulescu, Sofia Cosma, Lidia Cristian (cu rar auzitul Concert în mod mixolidian de Respighi) și Ion Voicu (în al cărui program au figurat concerte de Bach și Beethoven). De un mare succes s-au bucurat concertele date de violonistul sovietic Valerii Klimov și pianista franceză Monique de la Bruchollerie (Concertul de Ceaikovski).

Începutul actualei stagiuni muzicale timișorene ne îndreptățește să așteptăm încă multe prime audiții interesante și concerte de un tot mai înalt nivel artistic.

I. ERDELY

Arad

În stagiunea curentă am avut soliști dintre cei mai solicitați ca Silvia Șerbescu, care a interpretat concertul al 5-lea de Beethoven — cu temperamentul său vulcanic. Au fost deseori momente de elevație poetică și de tensiune dramatică, pe care le cunoaștem, de altfel, din stilul său interpretativ. Credem că linia pur temperamentală de desfășurare se suprapune mai puțin perfect unei „piese-monolit" atît de rectilinie și masivă cum este Concertul al 5-lea de Beethoven.

Concertul în si bemol pentru pian de Brahms a fost redat într-o sobră și monumentală concepție de Alexandru Demetriad, pianist cu o largă viziune poetică, cu resurse expresive bogate și o intensă vibrație emotivă.

Harpista Nicoleta Mastero a apărut cu un concert din epoca în care muzica trebuia să fie doar ceva plăcut și să nu pună probleme ori să tulbure sentimentele auditorilor: Dittersdorf, contemporan al lui Haydn, aproape uitat astăzi, pentru că n-a avut mai mult de spus decît cîteva fraze agreabile și naive. Muzicală și catifelată, interpretarea n-a putut să dea mai mult decît intenția autorului. Dan Iordăchescu a cîntat cu multă expresivitate arii de Mozart (Don Juan, Nunta lui Figaro). L-am dori într-o seară de lieduri — rară delectare, cînd dă valori noi unei Serenade de Schubert sau emoții neobișnuit de adînci în lieduri de Enescu.

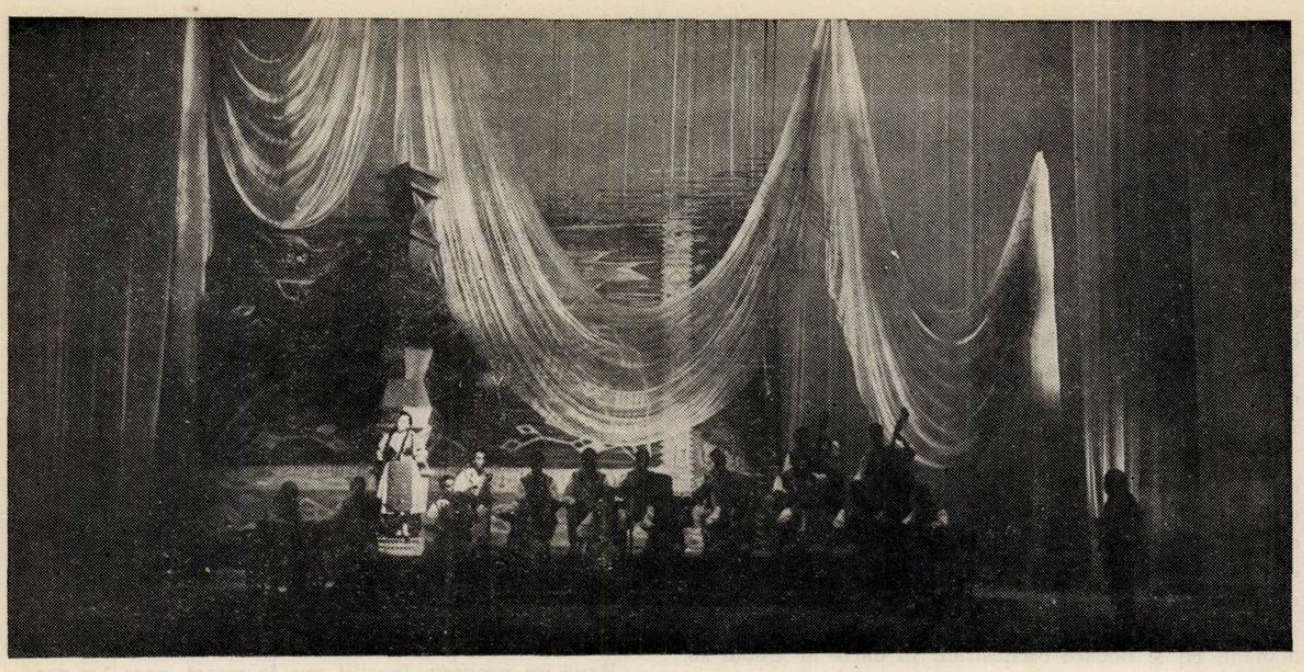
Din repertoriul lunii noiembrie, cîteva interpretări au ieșit în relief: prima audiție (în sfîrșit) a „Preludiului la după-amiaza unui faun" de Debussy, sub bagheta lui Nicolae Brînzeu — cu atmosfera poetică și evocatoare a lui Mallarmé, cu senzualitatea pătrunzătoare și totuși pură a rafinatului muzician francez.

Tînărul dirijor Emil Simon, din Cluj, și-a prezentat cartea de vizită cu simfonia „Praga" de Mozart, pe lîngă un program îngrijit pus la punct, care l-a caracterizat ca muzician cu simț al stilului, vigoare și sensibilitate.

Prima Rapsodie de Enescu a fost bisată după o interpretare spirituală și strălucitoare, cu mult gust și echilibru, a dirijorului Jan Hugo Huss — piesă atît de familiară, însă în care un spirit ascuțit mai poate găsi elemente inedite. Același tînăr dirijor a realizat în primă audiție suita a II-a de balet „Bacchus și Ariana" de Albert Roussel, cu o spontaneitate și naturalețe uimitoare. Această partitură strălucitoare poate părea străină și distantă prin scriitura ei complexă și uneori savantă. Însă toate dificultățile și barajele s-au topit în focul unei interpretări vii și firești, cu o vioiciune ritmică și cu o imaginație ce a dus la un succes hotărît și imediat — după o adevărată performanță de virtuozitate a orchestrei.

Și tot Huss a adus la lumină, într-o interpretare caldă și comunicativă, o lucrare ce îmbogățește literatura orchestrală. E vorba de ideea pe care a avut-o tînărul nostru cornist și dirijor Tadeus Krzyzanowski, de a da o formă orchestrală, concertantă, Trioului cu corn op. 40 de Brahms. E o problemă dificilă, deoarece proporția maselor sonore se schimbă dacă partea pianului se amplifică într-o orchestră completă, față de două instrumente soliste. O lucrare de orchestră și în special „concertantă" are nevoie de anumite contraste și opoziții pentru a primi efecte mai dramatice care nu sînt caracteristice muzicii de cameră. Într-adevăr prima parte se pretează mai puțin execuției orchestrale — însă T. Krzyzanowski a găsit posibilitatea să amplifice foarte colorat celelalte trei părți, punînd în relief rolul solistic al instrumentelor, în opoziție cu orchestra. Folosirea aparatului orchestral e adecvată în sensul gîndirii lui Brahms și ca înțeles expresiv, și ca realizare materială, — instrumentală. Mijloacele orchestrale sînt cu totul cele folosite de marele simfonist, în înțelesul și felul în care ne sînt familiare. Interpretarea, cu remarcabile posibilități instrumentale, a lui T. Krzyzanowski și a violonistului Vasile Stanciu, a reliefat mai ales partea a 3-a, de o frumusețe poetică rară.

D. SPERANȚIA



Ionel Budișteanu

Prezențe românești

Marele succes al ansamblului „Rapsodia română" în S.U.A.

Turneul întreprins în ultimul trimestru al anului trecut de către ansamblul de cîntece și dansuri „Rapsodia română", mai întîi în Danemarca apoi în Statele Unite a însemnat o strălucită afirmare a artei noastre populare. Frumusețea jocurilor și cîntecelor, vigoarea dansatorilor și măiestria interpreților muzicali au stîrnit pretutindeni un mare entuziasm. La Copenhaga au fost date nouă spectacole. Publicul a fost cucerit repede de „Rapsodia română". De la un spectacol la altul numărul celor ce veneau să-l vadă a crescut. Publicul a devenit foarte cald — fapt care a fost reflectat de presa daneză.

În Statele Unite ansamblul a vizitat vreme de aproape trei luni de zile cincizeci și șase de orașe dînd nu mai puțin de 64 spectacole vizionate de circa 150.000 persoane. Turneul a început cu orașul Seattle de pe coasta Pacificului, în nordul Americii, unde avea loc un tîrg internațional de mostre. Ansamblul nostru a dat acolo șapte spectacole. Comentînd spectacolele „Rapsodiei române", Louis R. Guzzo, redactorul secției de artă a ziarului „The Seattle Times" din 26 septembrie 1962, scrie, între altele, sub titlul „Debutul românilor în America reprezintă un succes răsunător" următoarele: „Tîrgul a atras dansatori și muzicieni folclorici din mai multe țări, dar eu afirm cu tărie și susțin că românii i-au întrecut pe toți prin vitalitatea și autenticitatea divertismentelor prezentate. Ionel Budișteanu și orchestra „Barbu Lăutaru" au făcut posibilă această diferență. Ei au punctat programul cu un ritm extraordinar, neegalat de alte ansambluri, nepermițînd întreruperi și timpi morți... Românii nu au pierdut timpul în zadar atunci cînd au prezentat cel mai original și mai atractiv spectacol..."

Pe rînd au fost vizitate apoi orașele San Francisco, Sacramento, Hollywood, Pasadena, Los Angeles, Long Beach, Minneapolis, Chicago, Indianapolis, Detroit, Pittsburg, Cleveland, Middletown, New York și Washington. În cursul călătoriei, deseori obositoare, cu autobuzele au fost parcurși peste 20.000 km. Dar o dată intrați în scenă, dansatorii și cîntăreții se însuflețeau dăruindu-și arta cu un avînt, cu o generozitate apreciată în unanimitate de public, de presă.

Iată ce relatează ziarul „Los Angeles Times" din 15 octombrie 1962 sub titlul „Ingeniosul ansamblu românesc":

„Spectacolul a fost plăcut. A cuprins dans și muzică. Orchestra a cîntat întotdeauna cu deosebită ingeniozitate. Două țambale puteau imita aproape orice instrument; în mîna virtuozilor Ilie Alecu și Nicolae Dumitru

instrumentul a căpătat o individualitate remarcabilă. Se spune că naiul este un instrument specific românesc. Agilitatea lui Damian Luca este uimitoare. Acest instrument l-a încîntat atît de mult pe Rimski-Korsakov încît l-a introdus în opera sa „Mlada". „Învîrtita" transilvăneană a fost interpretată cu o rară măiestrie la clarinet de Nicolae Băluță și Angela Moldovan — solo voce. Dansurile au fost pline de viață și de pitoresc. Au apărut cu totul autentice și naturale, lipsite de cea mai vagă tendință de dramatizare excesivă. „Tablouri de la Galeriile Naționale" au început prin a fi tablouri în ramă, lipsite de viață, devenind apoi tablouri pline de viață. „Dansul fetelor din Căpîlna" a înfățișat tradițiile de la nuntă. „Holde de aur" a fost dansul recoltei, interpretat de fete învăluite în culori tomnatice.

Cel mai încîntător dintre toate numerele a fost „Călușarii", interpretat de dansatori în costume pitorești cu clopoței. Dansul cuprindea o serie de mișcări acrobatice cu bastoane, interpretat în ritmuri neegale, sincopate".

Sub titlul „Ansamblul românesc de dansuri populare oferă un spectacol strălucit", criticul Bill Moore scrie în ziarul „The Arizona Daily Star" din 19 octombrie 1962 următoarele :

„Locuitorii din Tucson adunați seara trecută pentru a vedea „Rapsodia română" au uitat cu totul de războiul rece... În fața unui numeros auditoriu prezent la Universitatea din Arizona, dansatorii și muzicienii români — sosiți în cadrul unui turneu organizat de Departamentul de Stat pe linia relațiilor culturale dintre Est-Vest — au reușit să stabilească o legătură între ei și auditoriu care ar putea întrece cea mai îndrăzneață imaginație. Ansamblul românesc a oferit un concert strălucit cu totul deosebit datorită vioiciunii horelor și sîrbelor, a scripcilor, naiurilor și țambalelor. Dansatorii au fost supli și energici. Orchestra populară a fost excepțională iar costumele, decorurile și luminile au fost frumoase deși simple, modeste. Unul din punctele de atracție ale serii a fost „Călușarii", un dans executat de bărbați, evocînd trecutul îndepărtat al României. Dansatorii se aruncau pe scenă, săreau în aer sprijinindu-se în bastoanele lor cu ghirlande.

Apoi, a urmat „Doina", un număr frumos interpretat la un instrument unic numit *nai*. Virtuozul Damian Luca a mînuit instrumentul cu măiestrie, fiind răsplătit cu lungi și puternice aplauze. Solista Angela Moldovan a

Angela Moldovan

fost și mai călduros primită, captivînd total audiența cu un număr de cîntece populare fermecătoare. La sfîrșitul fiecărui cîntec a fost de mai multe ori bisată. Maestrul Ionel Budișteanu a avut un număr de vioară deosebit de bun, intitulat *Ciocîrlia*. Cu o mînă deosebit de agilă el a reușit să redea varietatea de sunete ale păsării, toate frumoase și melodioase. Spectacolul a avut o desfășurare perfect pusă la punct, succesiunea părților fiind întreruptă numai de ovațiile furtunoase ale audienței".

Arta noastră populară, talentul dansatorilor și al muzicienilor au fost apreciate și de către Glenne Syse

Ilie Ion — *solistul călușarilor*

care, în „Chicago Sun Times" din 12 noiembrie 1962, scrie următoarele :

Ansamblul era compus din 28 mîndri dansatori tineri și un grup de muzicieni talentați care formau orchestra „Barbu Lăutaru", recrutați — după cum spune programul — din orchestra de instrumente populare a Flarmonicii de Stat George Enescu. Ce oameni frumoși ! nici o figură aspră în tot ansamblul... Ei au creat un tablou strălucitor ; și sunetele lor erau strălucitoare... Am ascultat un cîntec de dragoste interpretat la fluier, 8 violoniști care cîntau cu mult nerv și vioiciune, 2 țambale (o combinație de vibrafon și harpă), un clarinetist și un tînăr care a interpretat la nai în genul lui Harry Adler la acordeon. Nu a fost nimic obositor, greoi, în dansuri, așa cum este deseori cazul cu ansamblurile folclorice. Totul simplu, sărbătoresc și distractiv, uneori prezentînd o poveste sau amintind o tradiție, dar mai ales exprimînd unul din cunoscutele cîntece populare ale țării.

Cea mai mare parte a timpului, dansatorii se țin cu mîinile de umeri, dansînd cu pași iuți, în timp ce încercuiesc scena...

Maestru a fost Ionel Budișteanu a cărui dorință modestă era evident aceea de a-și dirija muzicienii. Un spectacol vioi. Sperăm că vor mai veni".

Dar cele mai mari succese au fost repurtate la New York și la Washington.

Dirijorul Leopold Stokowski a venit în culisele cunoscutei săli „Carnegie Hall" din New York, cerînd să asculte „Doina Oltului" pe care o cunoștea de la George Enescu. Naistul Damian Luca care i-a cîntat-o cu multă căldură, a fost felicitat de Stokowski ce și-a exprimat întreaga sa admirație.

La ultimul spectacol dat la *Constitutional Hall* din Washington a participat și secretarul departamentului de stat d. Dean Rusk cu soția și fiul. D. Dean Rusk a prețuit în mod deosebit *Dansul călușarilor.*

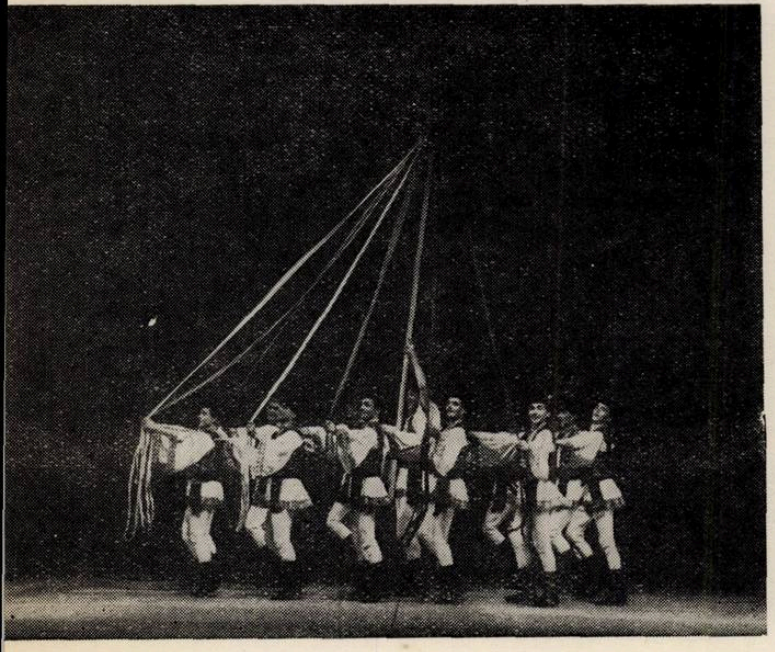
„Țambale, viori, naiuri, cîntece și dansuri din Romînia au umplut „Constitutional Hall" cu sunete și culori vii, cînd pe scenă și-a făcut apariția ansamblul „Rapsodia romînă" — scrie cunoscutul critic muzical Paul Hume în „Washington Post and Times Herald". Criticul subliniază, în continuare, „virtuozitatea orchestrei dirijată de Ionel Budișteanu, mai ales în interpretarea „Ciocîrliei".

Succesul cîntăreței Angela Moldovan a fost relevat de întreaga presă americană. Ziarul „Romînul american" care apare la Detroit în limba romînă a numit-o „privighetoarea Americii" iar cronicarul Paul Hume de la „Washington Post and Times Herald" o califică drept „o cîntăreață dintre cele mai fermecătoare. Nu înțelegeam ce spune, afirmă cei ce au ascultat-o, dar pricepeam tot ce vrea să spună după zîmbetul său șăgalnic, după chipul cum rotește ochii..."

Milton Berliner, cronicarul ziarului „Washington Daily News" a considerat ansamblul „Rapsodia romînă" superior tuturor celor ce s-au produs la „Constitutional Hall". „Numeroasa asistență — relatează mai departe cronicarul — și-a manifestat cu căldură mulțumirea că a petrecut o după amiază foarte plăcută".

Succesul ansamblului nostru de cîntece și dansuri în Statele Unite a fost dintre cele mai frumoase.

Ansamblul a fost de altfel invitat să vină la Expoziția internațională de la New York din 1966.



DUMITRU BUGHICI

. . . Moduri

Are vreun rost scrisul nostru, după ce s-a scris atîta muzică bună? Muzică (cu M).

Realitatea e că scriu dintr-o necesitate interioară, pentru că am ceva de spus, — chiar dacă s-ar putea ca unora dintre colegi să le fie sau nu pe plac. Sînt însă foarte atent la chipul în care reacționează publicul ascultător.

Bine ar fi ca discuțiile ce se duc în Uniunea Sovietică cu privire la modul de predare a armoniei în Conservator să înceapă și la noi. Poate cu această ocazie s-ar lămuri și unele probleme legate de evoluția modurilor în stadiul lor actual, moduri atît de diferite de tipurile clasice, cunoscute din manualele didactice.

Cum sînt pregătiți instructorii formațiilor artistice de amatori — respectiv dirijorii de cor și de orchestră?

— Este o problemă care, din păcate, preocupă pe muzicienii noștri destul de puțin. Ar fi cazul inițierii unei discuții creatoare. Poate chiar gazda noastră „Muzica" ne va invita la ea...

Dacă vin la un concert spre a asculta muzică simfonică, doresc ca de la primele măsuri să fiu cucerit pînă la sfîrșit, să fiu captivat de mesajul artistic al lucrării respective; în nici un caz să nu am răgazul de a observa ce prieteni sînt în sală, arhitectura, luminile etc.

Altfel, pentru mine concluzia e clară: o asemenea muzică este plictisitoare.

— Dar s-ar putea ca vinovatul să fii tocmai d-ta, din oboseală sau poate chiar dintr-o insuficientă pregătire.

— Se poate, dar îmi place foarte mult muzica. De ani de zile ascult concerte și mă interesează tot ce e nou în muzică. Și trebuie să spun că în asemenea momente mă uit la cei din jurul meu și-i observ cum reacționează.

— Și...?

— Trebuie să știi că, de obicei, rar se întîmplă ca publicul din sală să reacționeze în chip diferit.

— Aș putea să vă dau o explicație și în această direcție...

— Iertați-mă că vă întrerup, dar nu sînt lămurit. După cît știu eu, dv. scrieți muzică pentru masa largă, a oamenilor și nu pentru cîțiva prieteni care și aceștia, deseori nu vă spun cu adevărat ce gîndesc!

— Din păcate a sunat gongul și nu vă pot da explicațiile necesare, dar vă promit să reluăm discuția, la viitorul concert.

— De acord, pe săptămîna viitoare.

E cu totul de neînțeles cum unii muzicieni nu consideră necesară frecventarea diferitelor concerte, rezumîndu-se în cel mai bun caz la audițiile transmise prin Radio.

— Da, este un trist adevăr. Pot să spun cu precizie numele a nenumărați compozitori, instrumentiști, profesori, care vin atît de rar la concerte încît la vederea lor te întrebi de ce oare au venit.

Fiți așa de bun și explicați-mi, oare există o clasificare a compozitorilor în tradiționaliști, moderniști și cei ce merg pe linia de mijloc?

— Dar de unde ați auzit așa ceva?

— Într-o zi, în pauza unui concert în sala Radio-ului, am auzit cum un muzician explica celor din grupul său cele de mai sus.

— Nu vă supărați, dar cred că această împărțire este greșită. În primul rînd drumul oricărui adevărat creator nu poate fi asemuit cu o linie dreaptă. În căutările fiecărui artist apar, din motive explicabile, nenumărate zig-zag-uri. Se presupune că fiecare caută să redea cît mai veridic, mai bine, viața noastră. O dată reușește, altă dată nu. De obicei cînd se spune despre cineva că este un compozitor tradiționalist sau modernist se are în vedere în primul rînd tehnica pe care o abordează.

— Dar există totuși o clasificare a lor. Toți compozitorii pot fi socotiți contemporani numai pentru că ar aborda o tematică contemporană? Doar în presa de specialitate se vorbește foarte mult, poate nu suficient de concret, despre tehnica contemporană. Dar se poate scrie despre actualitate cu o tehnică mai veche?

— Stimate interlocutor, ați adus în discuție două probleme diferite, la care voi încerca să răspund. Consider un compozitor contemporan nu prin tehnica pe care o abordează și în nici un caz în primul rînd din acest element. Contemporan e acela care prin lucrările sale dovedește că e un cunoscător al vieții oamenilor, un participant activ la construirea socialismului și a cărui creație devine o necesitate pentru iubitorii de muzică, ce o înțeleg și o apreciază. Pentru nimic în lume însă, nu sînt de acord cu cei ce afirmă (dacă mai există asemenea muzicieni) că arta lor dacă nu este înțeleasă acum, va fi înțeleasă peste 50 sau 100 de ani. Exemplele ce ni se aduc din istoria muzicii nu mai sînt astăzi valabile pentru că situația este alta. Gîndiți-vă la numărul mare de orchestre, radio-ul, televiziunea, discurile, formațiile artistice de amatori etc. etc. Să nu se uite că istoria nu se repetă niciodată aidoma și că întotdeauna ea aduce elemente cantitative și calitative noi.

Există însă categorii diferite de ascultători pentru muzică simfonică, de masă, populară, ușoară și, în funcție de această situație, se poate vorbi de aprecierea respectivă. Dorința și străduința noastră trebuie să fie

îndreptată spre o lărgire din ce în ce mai mare a cercului iubitorilor de muzică, pentru toate genurile. În ceea ce privește tema contemporană, compozitorului îi e necesară găsirea unei forme adecvate care să ajute cît mai bine la reliefarea conținutului muzical. Cred că forma este aleasă întotdeauna de compozitor în funcție de conținut și de perfecta îmbinare între acestea depinde ca lucrarea să devină accesibilă sau nu.

Personal, nu cred că se poate compune astăzi cu mijloacele de acum 100 de ani. Dar dacă cineva poate să facă așa ceva, eu îl aș felicita. Orice tendință spre exclusivism nu poate da rezultate bune, de aceea nu pot fi de acord nici cu cei care, umblînd după „tehnici" ultra noi, uită că ele singure nu reprezintă contemporaneitatea și în nici un caz contemporaneitatea noastră.

— După cum constat din răspunsul dv., există un scop — aș spune un ideal — pentru toți compozitorii, de a fi cîntăreții epocii lor. Dar drumurile spre realizarea acestui țel pot fi diferite.

— Exact. În aceasta constă și unul din aspectele de bază ale metodei realismului socialist.

Greu e pentru un compozitor să lucreze în mai multe genuri.

— Desigur, rezultatele pot fi într-un caz mai bune, în altul mai puțin bune. Dar incontestabil că activitatea creatoare în diferite genuri aduce un avantaj în plus pentru compozitori și, uneori, aceștia pot aduce o contribuție la îmbunătățirea genului nou abordat. De exemplu, considerăm că pentru compozitorii de muzică simfonică e foarte indicat a scrie muzică de masă ș.a.m.d.

Am o ultimă întrebare: De ce unii muzicieni se plîng de lipsa unei vieți muzicale de cameră și de faptul că la nenumăratele concerte de acest gen, compozitorii nu vin deloc deși unele programe sînt foarte interesante.

— ...N-am ce să răspund.

Viața muzicală de masă

Formații artistice ale I.C.A.B.

În întreprinderi și instituții activitatea muzicală ocupă un loc important și determină o preocupare permanentă pentru descoperirea și educarea oamenilor muncii ce dovedesc talent și dragoste pentru artă.

Condițiile create în acest sens în anii puterii populare se concretizează prin realizarea unor săli și cluburi spațioase și bine utilate, prin dotarea cu instrumente muzicale, biblioteci, calificarea în cadrul C.C.S. a unor instructori proveniți din salariați, sprijinul acordat de artiștii profesioniști, compozitori etc.

Ne aflam într-o după amiază la I.C.A.B. Comisia culturală a întreprinderii condusă de Pocriș Paraschiva, ajutată de Petre Elena și Costache Victor, pregătea noul program cu brigada artistică de agitație (instructor Teodor Berca). Trecînd în revistă succesele însemnate ale acestei instituții în buna întreținere a serviciilor de salubritate ale capitalei, programul brigăzii artistice subliniază meritele multor fruntași și prezintă în cuplete satirice rămășițele vechii mentalități în cazul unor salariați.

Părăsim brigada, lăsînd-o să-și depene programul care are un viu răsunet în rîndul salariaților. Într-o sală alăturată, corul dirijat de studentul Gheorghe Pîrgaru de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" repetă cu însuflețire „Țară scumpă să trăiești" de Anatol Vieru. În repertoriu mai figurează cîntece închinate Partidului și coruri de compozitori sovietici. În anul 1959 corul a obținut premiul I, în 1961 și 1962 premiul II (faza raională) la concursul pe țară al echipelor artistice de amatori. Pentru perioada viitoare de activitate se dovedește necesară lărgirea repertoriului prin abordarea unor noi lucrări valoroase ale genului, ca și promovarea în continuare a coriștilor dintre salariați.

Activitatea cultural-artistică a I.C.A.B. este reprezentată și de taraful de muzică populară cu soliștii vocali Nicula Dionisie — care a obținut în 1962 premiul I pe raion —, Romanciuc Filofteia, Duican Georgeta și Schipoancă Ion, echipa de dansuri — instructor Țîrcov Florea; echipa de copii ai salariaților care în repetiții conduse cu pricepere de directoarea căminului, Maria Stroe, pregătește un program ce cuprinde mici lucrări corale pentru preșcolari, sceneta coregrafică „Fulgi de zăpadă", dansuri populare românești și sovietice.

Reînviorarea activității orchestrei de muzică ușoară, de asemenea cu soliști, este o sarcină imediată a colectivului artistic; în scurt timp aceasta va prezenta în fața salariaților două programe cu melodii de muzică ușoară pe temele: „Compozitorii cîntă frumusețile patriei" și „Din muzica popoarelor".

C. RĂSVAN

Echipa de copii în „Dansul ciupercuțelor"

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

In sprijinul educației muzicale a maselor

Recent, Direcția Muzicală a Radiotelevizіunii a organizat la Iași un concert-ghicitoare cu premii, la care au participat numeroși oameni ai muncii de la atelierele R.M.R. „Nicolina", Fabrica de antibiotice, Fabrica de mobilă, fabrica „Țesătura".

Menit să contribuie la ridicarea nivelului de cultură muzicală, la formarea unor noi prieteni ai muzicii care să asculte emisiunile Radioteleviziunii și îndeosebi pe cele de educație muzicală în cadrul emisiunilor de inițiere muzicală pe anul 1962—1963, concertul-ghicitoare de la Iași poate fi considerat, prin numărul mare (peste 3,000) de iubitori ai muzicii care au participat atît la conferințele muzicale cu audiții care au avut loc în etapa pregătitoare, cît și la concursul spectacol propriu-zis, drept una dintre cele mai valoroase acțiuni de acest gen.

În prima etapă, au fost organizate 23 de expuneri și consultații în legătură cu temele concursului: istoria teatrului liric romînesc, istoria muzicii cu program pînă la Liszt și cultura muzicală romînească în anii puterii populare.

Îndeosebi expunerea istoriei teatrului liric romînesc a prilejuit cunoașterea unui material instructiv și educativ. Problemelor teoretice ale concertului le-a corespuns un număr de exemple muzicale pe care concurenții urmau să le recunoască auditiv. Au fost lucrări de Gastoldi, Rameau, Haydn, Beethoven, Berlioz și Liszt, arii și coruri de A. Flechtenmacher, Porumbescu, Ed. Caudella, G. Stephănescu și lucrări contemporane romînești.

Oamenii muncii ieșeni au primit noile cunoștințe cu viu interes. Este de subliniat sprijinul acordat de organele locale de partid și comitetele sindicale ale întreprinderilor ieșene, precum și conducerea Casei de cultură a Tineretului și Studenților din localitate. Exemplele muzicale s-au bucurat de o interpretare îngrijită din partea soliștilor Teatrului de Operă și Balet din București: Iolanda Mărculescu, Maria Șindrilaru și Nicolae Florei precum și a soliștilor Aneta Pavalache, Ion Iorgulescu și Iulian Rădulescu de la Opera de Stat din Iași. Execuția pieselor orchestrale a revenit orchestrei simfonice a Filarmonicii „Moldova" condusă de George Vintilă.

Ambele faze ale etapei au relevat nivelul superior de pregătire al concurenților, interesul lor pentru înțelegerea problemelor dificile ale istoriei muzicii și formelor muzicale.

În ordinea premierii s-au situat: Cocian Melinte, inginer la atelierele R.M.R. „Nicolina", premiul I, Baciu Aurelian, cazangiu la aceeași întreprindere, premiul II, Iacob Elena controlor de calitate la fabrica de antibiotice, premiul III, Lungu Radu, turnător la atelierele R.M.R. „Nicolina", Mohor Angela, contabil la fabrica de antibiotice și Munteanu Constantin, electrician la fabrica „Țesătura", mențiuni.

În afara concurenților premiați s-au mai evidențiat printr-o bună pregătire Gheorghinescu Maria, tehnician, Trofin Emilian și Ceredeev Corneliu, de la atelierele R.M.R., Cazacu Viorel, tehnician, Olșanski Magdalena și Nița Mogo muncitoare la fabrica de mobilă, Pasnicu Lia, muncitoare la fabrica „Țesătura", Nedelcu Elena, muncitoare la fabrica de antibiotice, Ciofu Constantin, contabil la spitalul nr. 2 și Nichifor Elena, elevă în clasa a XI-a.

VASILE DONOSE

Cronica discului

O valoroasă formație de muzică de cameră, trioul compus din Ștefan Gheorghiu — vioară, Radu Aldulescu — violoncel și Valentin Gheorghiu — pian, ale cărei manifestări pe scenele de concert sînt, din păcate, atît de rare, a imprimat *Trio nr. 1 în re minor op. 63* de Schumann (disc *E C D — 1020*). Autorul avea o mare experiență creatoare atunci cînd, în 1847, a scris acest prim trio. Generozitatea și patetismul liniei melodice, bogăția armonică, suflul dramatic al dezvoltărilor și episoadele viguroase alternate cu momente de vibrant lirism îi sînt caracteristice. Tematica celor patru părți, nu lipsită de o subtilă înrudire, este pătrunsă de un elan reticent, dacă putem alătura aceste două noțiuni; adevărate valuri sonore, formate din avînturi și retracții, conturul sinusoidal al discursului muzical abundă. Organizarea materialului tematic este clară și echilibrată (îndeosebi partea a treia, *Rar, cu mult sentiment*, este o pledoarie pentru conciziunea schumanniană).

Colaborarea îndelungată, experiența, afinitatea pentru muzica lui Schumann au contribuit ca formația Gheorghiu — Aldulescu — Gheorghiu să tălmăcească cu profunzime *Trioul*. Planuri dinamice clar detașate, evidențierea contururilor melodice principale, unitatea ritmică desăvîrșită, concură la reușita interpretării. Totuși, vioara apare în unele momente ale părții întîi cu un vibrato prea abundent care lasă impresia de exteriorizate, putînd devaloriza o muzică de un patetism sobru; violoncelul este uneori prea retras ca sonoritate (s-ar putea să fie de vină și captarea sunetului). Calitățile tehnice deosebite ale imprimării, valoarea lucrării și a interpretării, solicită Electrecordul și apreciatul ansamblu la colaborare permanentă. Nu s-ar putea oare edita un ciclu cu triouri de Haydn, Beethoven, Brahms?

Rod al romantismului, ciclul de lieduri este un adevărat roman, cu o dezvoltare interioară subtil urmărită, cu analize psihologice ample, cu un caracter autobiografic al compozitorului pronunțat. Spunem al compozitorului întrucît textul este selectat de către acesta în concordanță cu intențiile sale, reflectă concepțiile și trăirile sufletești ale muzicianului. Puternic atras de poezia lui Heine, Schumann s-a îndreptat către ciclul acestuia *Intermezzo liric*, alegînd 16 poezii, a căror înlănțuire concentrează o poveste de dragoste. Astfel a luat naștere, în 1840, ciclul *Dragoste de poet, op. 48*. Noblețea melodiei vocale, profunzimea acompaniamentului, unitatea lor într-o imagine artistică monolită, au consacrat aceste adevărate perle ale liricii romantice.

Dan Iordăchescu — Valentin Gheorghiu: un cuplu armonios, ale cărui caracteristici dominante sînt sensibilitatea, cultura, maturitatea. Dan Iordăchescu comunică prin intermediul unei voci excelent strunite (cu toate că e cîntăreț și de operă!), caldă, cu rezonanțe adînci, mînuită de resurse interioare autentice. Știe să fie senin, agitat, contemplativ, dramatic. Valentin Gheorghiu, în elementul său în Schumann, este lipsit de orice retorism; sunetul este picurat cu gingășie sau gravitate, acompaniamentul său este într-adevăr complementul discursului muzical vocal. Înregistrarea acestui disc *(E C D — 1023)* este bună, prezentarea îngrijită.

PETRE CODREANU

Cuprinsul

Pag.

Hrisov de Mai (din ciclul 7 cîntece din Ulița noastră de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu) (Coperta II)

Omagiu glorioaselor lupte muncitorești (planșă)
Creații romînești peste hotare (planșă)

VIAȚA UNIUNII COMPOZITORILOR

Dezbateri asupra problemelor muzicii simfonice și muzicologiei 3
Intîlnire cu oamenii muncii 6

NOI CREAȚII ROMINEȘTI

W. Berger
Sonata pentru vioară și pian de Mihail Jora. . . 7

Doru Popovici
Lucrări de tineri compozitori în primă audiție la Cluj și Timișoara 10

Noi lucrări apărute în Editura Muzicală 12

DIN EXPERIENȚA MUZICIENILOR NOȘTRI

Eugen Pricope
George Georgescu interpretînd simfoniile de Beethoven (II) 13

C. C. Ghenea
Marsilieza în țara noastră 19

Iosif Sava
Aspecte ale vieții artistice în Grivița de azi (interviu cu tehnicianul Anton Nicolau) 21

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

O cronică despre Béla Bartók publicată acum patru decenii de Acad. Gh. Oprescu 26

Tipărituri ale Editurii . . . . . : 27

RETROSPECTIVA

C. Ionescu-Vovu
Muzică simfonică (Filarmonica, Orchestra Radioteleviziunii) 28

Myriam Marbé
Muzică de cameră (Creații contemporane, Recitaluri). . 30

Al. Colfescu
Operă (Faust cu Ianos Fodor, Premiera baletului Giselle, Irina Arhipova în Aida și Carmen, Tosca cu Gloria Lind și Nicolai Zdravkov) 34

Ana Frost
Cîteva impresii despre spectacolele Teatrului de Estradă. 37

Edgar Elian
Ocolul pămîntului în 30 de melodii 39

Dan Dumbravă
Concertul simfonic al muzicii reprezentative a armatei. . 41

DIN ȚARĂ

Silvian Georgescu
Cluj 42

I. Erdely
Timișoara 42

D. Speranția
Arad 43

PREZENȚE ROMINEȘTI

Marele succes al ansamblului „Rapsodia Romînă" în S.U.A. 44

★

Dumitru Bughici
...Moduri 47

VIAȚA MUZICALĂ DE MASE

C. Răsvan
Formații artistice ale I.C.A.B. 48

V. Donose
În sprijinul educației muzicale a maselor (Coperta III)

★

Petre Codreanu
Cronica discului (coperta III)

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I. P. 2 — c. 430

Lei 5

MARTIE

3

ANUL XIII

1963

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

MUZICA

Nr. 3 Anul XIII martie 1963

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Muzica ușoară în dezbaterea Consiliului Muzicii

La sfîrșitul lunii februarie a avut loc o ședință lărgită a Consiliului Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în cadrul căreia au fost dezbătute probleme ale creației, interpretării și difuzării muzicii ușoare.

La ședință a luat parte tovarășa Constanța Crăciun, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

Înscriindu-se pe linia preocupărilor pentru ridicarea acestui domeniu al creației la înălțimea exigențelor în creștere, dezbaterea s-a bucurat de o lorgă și activă participare, prin prezența și cuvîntul a numeroși compozitori, interpreți, autori de texte, reprezentanți ai unor organizații obștești și instituții de difuzare a muzicii ușoare. Necesitatea unei asemenea discuții decurge din însăși marea popularitate și accesibilitate a muzicii ușoare, din faptul că, pe lîngă rolul ei de divertisment, muzica de acest gen are o mare putere de influențare, contribuie, prin mijloacele care-i sînt proprii, la educarea maselor în spiritul eticii noi, socialiste, la formarea bunului gust.

Pentru îmbunătățirea creației, interpretării și difuzării muzicii ușoare

— referat prezentat de compozitorul Gherase Dendrino, vicepreședinte al Consiliului Muzicii —

În condițiile revoluției culturale ce se desfășoară cu succes în țara noastră sub conducerea Partidului Muncitoresc Romîn au fost obținute importante realizări în diferitele sectoare ale creației de artă, în înflorirea culturii noi socialiste. Alături de literatură, artă plastică și alte domenii de creație în care au apărut lucrări valoroase reflectînd realitatea vieții noi în imagini artistice măiestrite, muzica românească a cunoscut și ea o înflorire fără precedent.

Ideile înaintate ale contemporaneității, umanismul concepției comuniste despre viață străbat cele mai reprezentative lucrări de muzică simfonică, de cameră, vocal-simfonică, de mase, exprimate cu forță și pregnanță, într-un limbaj original, în care tradițiile muzicii noastre populare și culte se îmbină cu cuceririle valoroase ale muzicii veacului nostru. Și în muzica ușoară, gen care se bucură de o largă popularitate, s-au înregistrat o serie de succese importante. Numeroase piese, create de compozitori romîni ca Ion Vasilescu, N. Kirculescu, Elly Roman, H. Mălineanu, A. Giroveanu, Radu Șerban și alții au fost apreciate de publicul din țara noastră, ca și de cel de peste hotare, datorită conținutului lor nou, frumuseții artistice, specificului național clar conturat.

Asemenea frumoase rezultate dovedesc că în domeniul muzicii ușoare activează compozitori talentați, cu reale posibilități, capabili să îmbogățească necontenit creația în acest gen cu lucrări de calitate, care să întrunească adeziunea publicului larg.

Dat fiind sfera foarte cuprinzătoare de circulație a muzicii ușoare și marea ei putere de influențare, ea reprezintă un instrument activ în procesul general de educare ideologică și estetică a oamenilor muncii, pentru făurirea moralei socialiste, a unei atitudini noi față de viață, față de societate, pentru înlăturarea din conștiința oamenilor a influențelor ideologiei și educației burgheze.

Muzica ușoară exercită în general o influență puternică asupra stării de spirit a oamenilor ; ea poate cultiva sentimente înalte, luminoase, cum sînt optimismul și dragostea de viață, respectul și prețuirea față de om, iubirea curată, prietenia, admirația față de natură, patriotismul, mîndria pentru ceea ce făuresc oamenii muncii sau, dimpotrivă, poate împinge la degradare morală, poate cultiva stări de spirit mic-burgheze, poate contribui la promovarea unor concepții străine felului de a fi și gîndi al omului societății socialiste..

Din acest punct de vedere trebuie înțeleasă marea responsabilitate ideologică, etică și patriotică pe care compozitorii, interpreții, instituțiile de difuzare toți aceia care ne ocupăm de muzica ușoară o avem față

5000

de publicul larg, față de oamenii muncii și mai ales față de tineretul nostru.

Din păcate, cu toate succesele obținute, trebuie să spunem că atît în creație cît și în interpretarea muzicii ușoare se mai manifestă unele lipsuri serioase, atît în ce privește conținutul cît și forma artistică. Sub titlul „Însemnări despre muzica ușoară", ziarul „Scînteia" a publicat în cursul anului trecut un articol care semnala principalele fenomene negative manifestate în acest domeniu și anume : sărăcia de idei, îngustimea tematică, platitudinea și vulgaritatea, nivelul artistic scăzut.

Criticile aduse în presă au avut ca urmare organizarea unor dezbateri la Uniunea Compozitorilor privind creația de muzică ușoară, precum și adoptarea unor măsuri la cîteva din instituțiile care răspund de difuzarea acesteia (Radio-televiziunea, Electrecord). Aceasta s-a reflectat în apariția (mai recentă) a unor lucrări care vădesc preocuparea creatorilor pentru înlăturarea neajunsurilor semnalate.

În linii generale însă, trebuie să spunem că în sectorul muzicii ușoare continuă să persiste o serie de laturi negative serioase, care se impun a fi analizate în cadrul consiliului nostru cu spirit de răspundere și seriozitate, în vederea stabilirii măsurilor practice menite să asigure înflorirea continuă a acestui domeniu al creației artistice atît de iubit de masele largi ale oamenilor muncii.

CREAȚIA MUZICALĂ

Una din problemele principale ale creației de muzică ușoară este aceea a conținutului pe care aceasta este chemată să-l exprime.

O serie de compozitori au realizat lucrări care exprimă trăiri sufletești luminoase, optimiste, caracteristice vieții noi a poporului nostru. Astfel sînt cîntecele : „Pe litoral" de Radu Șerban, versuri de C. Cîrjan, „Cîmpia sub lună" de V. Veselovschi, versuri de Aurel Storin, „Valea Prahovei" de G. Grigoriu, versuri de Angel Grigoriu, „Fata de la Săvinești" de Temistocle Popa, versuri de Mircea Blok și Romeo Iorgulescu, care exprimă cu forță artistică sentimentul de admirație față de frumusețile patriei noastre sau mîndria față de realizările obținute de poporul nostru muncitor. În alte cîntece, ca : „Zamfir al meu" de A. Giroveanu, versuri de H. Negrin, „Fir de borangic" de Elly Roman, versuri de Cicerone Theodorescu, „E noapte, toată lumea doarme" de N. Kirculescu, versuri de Mihai Maximilian și Bogdan Căuș ș.a., sînt exprimate voioșia, elanul tineresc, puritatea sentimentului de dragoste și gingășia sufletească a tineretului nostru.

Asemenea lucrări nu sînt însă pe măsura cerințelor. Oamenii muncii doresc să-și vadă exprimate prin cîntece sentimentele care-i animă : dragostea, bucuriile și succesele în muncă, satisfacția de a-și vedea visurile împlinindu-se. Ei doresc să identifice în conținutul muzicii ușoare propria lor viață, cu atributele ei noi.

Ascultătorul care urmărește însă emisiunile stațiilor noastre de radio și televiziune, care ascultă discurile, asistă la spectacole de estradă și concerte de muzică ușoară, constată că în creația românească de acest gen apar încă multe cîntece al căror conținut este departe de aceste cerințe și care dovedesc că unii compozitori cunosc prea puțin realitatea vieții înconjurătoare, că noul cu multiplele lui forme de manifestare pătrunde anevoios în sfera conținutului muzicii lor.

Pentru unii compozitori procesul de creație nu izvorăște întotdeauna dintr-o necesitate interioară de a da glas unor stări sufletești proprii poporului nostru, de a exprima un anumit aspect caracteristic al vieții noi. Din această cauză, unele piese de muzică ușoară sînt lipsite de tensiune emoțională și deci de viabilitate.

În același timp, puține cîntece prezintă trăsături caracteristice muzicii poporului nostru. În trecutul nu prea îndepărtat, s-a constatat că piese ca „Drag îmi e bădița cu tractorul" de Ion Vasilescu, „Garofița" de H. Mălineanu, „Eu pentru voi ridic paharul" de N. Kirculescu ș.a. s-au impus datorită suflului de viață nouă pe care îl aduceau fie pe planul unui lirism de bună calitate, fie al unui pregnant dinamism, exprimat însă în ambele cazuri pe calea legăturii organice cu filonul sănătos al muzicii poporului nostru. În prezent însă asemenea piese sînt mult prea rare. În schimb, se cultivă pastișarea muzicii ușoare străine, așa-zis „la modă", ceea ce nu numai că nu ajută la punerea în lumină a talentului compozitorilor dar duce inevitabil la uniformizarea muzicii ușoare și în consecință la depersonalizarea creației.

Ar fi, fără îndoială, greu de arătat ce anume considerente de ordin stilistic proprii muzicii românești au justificat — pentru a ne referi numai la cîteva exemple — compunerea unor melodii ca : „Alune" de Emanoil Ionescu, „Pelicanul" de Edmond Deda, „Serenada Bucureștiului" de Florentin Delmar.

Se întîmplă ca unii compozitori să realizeze cîntece frumoase cu texte reușite, inspirate din realitatea actuală dar a căror muzică nu este adecvată subiectului respectiv, avînd la bază intonații străine. Oare nu era mai folositor ca lucrări ca „Podul Grant" de George Grigoriu și „Oneşti, Oneşti" de Temistocle Popa să utilizeze melodii apropiate specificului nostru național. Compozitori atît de talentați și apreciați de public cum sînt H. Mălineanu sau Elly Roman compun cîntece care chiar și numai după rezonanța titlului indică cît sînt de departe de specificul muzicii poporului nostru, de izvoarele de inspirație, care constituie tezaurul muzicii noastre ușoare (este vorba de „Signorina Muzica" a compozitorului H. Mălineanu și „Bayon Brasileiro" și „Noce di tandrezza" a compozitorului Elly Roman). Nu poți să nu-ți pui pe bună dreptate întrebarea : tov. Elly Roman a renunțat la tradiția frumoasă a creației sale reprezentată prin binecunoscutele „Spic de grîu", „Tropa, tropa", „Cîntecul Deltei"? Umbrirea elementului intonațional românesc apare la unii compozitori cu atît mai evidentă, cu cît muzica noastră ușoară posedă o tradiție valoroasă în acest sens, iar bogăția melodică și ritmică a folclorului este departe de a se fi epuizat ca sursă de inspirație. Nu este vorba, desigur, de o preluare mecanică, facilă a unor formule, ci de o atitudine creatoare, care să ducă la reflectarea, prin mijloacele cele mai adecvate genului, a unor trăsături caracteristice poporului nostru : hărnicia, dîrzenia, entuziasmul , umorul, simțul poetic, fantezia.

În același timp, la puțini compozitori se poate vorbi despre cristalizarea unui stil propriu, de manifestarea unei individualități distincte. Dacă la unii, ca : N. Kirculescu, H. Mălineanu, Radu Șerban, sînt viabile — în lucrările lor cele mai izbutite — asemenea trăsături, în schimb în creația altor reprezentanți ai genului ca Noru Demetriad, Eugen Teger, Sile Dinicu, Ștefan Kardoș, E. Ionescu este aproape cu neputință să deslușești un profil caracteristic. Creația regretatului compozitor Ion Vasilescu, puternica lui personalitate, prezenta pregnanță a inspirației populare în cele mai multe din cîntecele sale poate constitui un exemplu demn de urmat pentru tinerii noștri compozitori.

Rădăcinile lipsei de personalitate din creația multor compozitori de muzică ușoară trebuie căutate în atitudinea meșteșugărească față de problemele profesiunii lor, în insuficienta preocupare pentru o exprimare artistică pregnantă, șlefuită cu migală — oglindă a unei adevărate contribuții originale.

Din păcate, multe din piesele compozitorilor mai sus amintiți — și nu numai ale lor — seamănă unele cu altele, prin simplismul lor, prin ritmică, prin armonizarea lipsită de fantezie, prin orchestrație.

Din cauza lipsei de exigență a forurilor care se ocupă de creație și difuzare au apărut în muzica ușoară o serie de diletanți care au reușit să-și pună în circulație producția lor lipsită de valoare.

Lucrările lui Liviu Cavasi, Cristofor Barbatis, Ştefan Răduţ, Marcel Ionescu şi ale altora arată că ei nu-şi pun probleme de creaţie, nu manifestă exigenţă faţă de munca artistică. Funcţionînd în calitate de dirijori ai unor formaţii de estradă, unii introduc în repertoriu piese proprii mediocre, improvizate, urmărind adesea scopuri strict comerciale. Preponderenţa unor asemenea piese în spectacolele de estradă sau de circ, influenţează negativ asupra nivelului general al genului distractiv, asupra educaţiei şi gustului artistic al publicului larg.

Apar inegalităţi artistice şi în creaţia unor compozitori de prestigiu, lucrări care vădesc insuficientă grijă faţă de calitatea melodiei.formule demodate, banale. Este evident că aceasta dăunează atît prestigiului compozitorilor, cît şi muzicii uşoare româneşti în ansamblu.

Insuficienta măiestrie profesională a unor compozitori de muzică uşoară constituie o sursă serioasă de scădere a valorii creaţiei. Slabele cunoştinţe de armonie, contrapunct, forme, orchestraţie, fac ca unii compozitori să nu-şi ducă la capăt intenţiile, să prezinte lucrări hibride, nerealizate unitar din punct de vedere artistic.

Numai realizarea pînă la capăt de către compozitor a armonizării şi orchestraţiei poate duce la dobîndirea unităţii de concepţie între linia melodică şi învestmîntarea ei instrumentală, evitîndu-se nepotrivirile flagrante ce se pot naşte atunci cînd compozitorul şi orchestratorul nu se întrunesc în una şi aceeaşi persoană.

Este de dorit ca un număr cît mai mare de compozitori de muzică uşoară să-şi orchestreze singuri lucrările.

Asemenea probleme de creaţie trebuie să facă obiectul frecvent al unor dezbateri ample, documentate cu compozitorii. Faptul că asemenea dezbateri nu au avut loc aşa cum ar fi trebuit şi mai ales că nu au avut eficacitatea corespunzătoare, se datoreşte slăbiciunilor din munca biroului secţiei de muzică uşoară a Uniunii Compozitorilor şi Direcţiei muzicii, respectiv Consiliului muzicii din C.S.C.A. În vremea din urmă, în munca biroului secţiei de muzică uşoară se constată o oarecare înviorare; au fost invitaţi un număr de compozitori, cu care s-au purtat discuţii pe marginea lucrărilor prezentate. Asemenea metode de lucru, folosite în mod permanent şi pe scară largă, pot ajuta în mod efectiv la ridicarea calităţii creaţiei de muzică uşoară. Creatorii de muzică uşoară aşteaptă din partea Uniunii Compozitorilor un sprijin substanţial în munca lor.

Genul de muzică uşoară face parte din categoria largă a cîntecului de masă. Pentru obţinerea unei mai mari varietăţi de stiluri şi în general pentru ridicarea calităţii şi a nivelului profesional în acest sector de creaţie, sugerăm Uniunii Compozitorilor să acţioneze pentru atragerea către muzica uşoară şi a unor compozitori de muzică simfonică şi de mase, aşa cum unii poeţi au început să fie antrenaţi în crearea de texte necesare muzicii uşoare. Nu se va produce nici o diminuare a prestigiului lor de compozitori, dacă reprezentanţii genului simfonic vor compune şi piese de muzică uşoară; dimpotrivă, ei vor binemerita preţuirea şi recunoştinţa publicului, dacă cu măestria care îi caracterizează vor crea lucrări inspirate şi originale, menite să înflăcăreze masele în munca entuziastă pentru construirea socialismului, să sporească patrimoniul muzicii uşoare.

Propunem ca Uniunea Compozitorilor să mobilizeze pe cei mai valoroşi compozitori ca în cursul acestui an chiar să realizeze un ciclu de lucrări de muzică uşoară de înaltă ţinută artistică, inspirate din tumultoasa viaţă a poporului nostru, care să îmbogăţească repertoriile formaţiilor şi soliştilor noştri, constituind modele ale genului, demne de urmat.

CALITATEA TEXTELOR

De o mare însemnătate pentru valoarea ideologică a cîntecului de muzică uşoară este textul. Un text frumos, abordînd teme izvorîte din actualitate, din viaţa nouă a constructorilor socialismului, exprimînd psihologia oamenilor de azi, contribuie la lărgirea sferei de răspîndire a unui cîntec de muzică uşoară, la creşterea influenţei sale pozitive. Vorbind despre textele cîntecelor, se cuvine să menţionăm aci numele unor autori ca Eugen Mirea, Constantin Cîrjan, Aurel Storin, Aurel Felea şi alţii, care au dat la iveală numeroase lucrări apreciate. În acelaşi timp este îmbucurător faptul că în vremea din urmă s-au apropiat de genul muzicii uşoare o serie de poeţi ca Cicerone Theodorescu, Maria Banuş, Veronica Porumbacu, Ion Brad, Mihu Dragomir, Ştefan Iureş, Eugen Frunză. Colaborarea lor cu compozitorii de muzică uşoară este menită să întărească rîndurile autorilor de versuri necesare acestui gen, să ducă, prin forţa exemplului lor, la ridicarea nivelului general al creaţiei de texte.

Analizînd cîntecele de muzică uşoară produse în ultima vreme se constată însă că, alături de unele texte izbutite, se întîlnesc altele, din păcate destul de multe, de o valoare ideologică şi artistică scăzută.

În multe cîntece predomină o tematică minoră, în care platitudinea şi sentimentalismul ieftin îşi găsesc un cîmp larg de manifestare, iar lirismul este de cele mai multe ori exprimat prin imagini stereotipe, devenite adevărate şabloane. Iată de exemplu textul scris de Mircea Block la piesa lui Radu Şerban „Mi-e teamă să te cert":

„Mi-e teamă să te cert
Mi-e teamă să te-alint
Mi-e teamă să-ţi şoptesc
Te iubesc
Te-aş certa
Da-mi ascult
Inima
Că n-ai venit la ea
Mai de mult
Cu dragostea"

Uneori, există tendinţa de a se îmbrăca banalitatea în haina unor versuri voit originale, cu o notă de umor forţat, care nu reuşeşte însă se mascheze sărăcia ideilor. Iată, ca o ilustrare, versurile lui Radu Stănescu la cîntecul lui Elly Roman „Of, dragoste":

„Stau şi stau
În Cişmigiu
Stric la flori
Cu „da", cu „nu".
Pe toţi pomii-aş desena
Iinima... inima... inima.
Dar de la „pitencantrop"
Aşa-i pe întregul glob;
Omul merge vertical
Şi e sentimental!"

În unele texte se întîlnesc confuzii ideologice, denotînd că autorii lor nu au o orientare clară în privinţa atitudinii faţă de viaţă a oamenilor muncii cărora li se adresează. Astfel, în cîntecul „Te rog să-ţi aminteşti", (versuri de Jack Fulga, muzica de H. Mălineanu) *întîlnim o concepţie străină principiilor eticii noastre; aci, inconsecvenţa sentimentală este prezentată sub haina unei aparente „onestităţi". Citîm:*

„Între noi amîndoi
Nici un gînd tăinuit n-a fost şi nu e.
Ne iubim mult prea mult şi să
Vrem atîceva nu văd pentru ce,
Dar, iubitul meu, viaţa e ciudată,
Nu ştii cum te prinde într-o zi,
Cum te prinde şi uiţi tot deodată
Nu ştii, nu ştii..."

Pe de altă parte, la unele texte preocuparea pentru o tematică nouă se manifestă în mod pur formal, adesea cu rezultate de-a dreptul hilare, cum se întîmplă cu așa zisul „Cîntec studențesc" al lui Gelu Solomonescu pe versuri de Marin Traian și Ion Mustață, în care se spune:

„Studenție, studenție, studenție
De-aș fi fost acuma la filologie
I-aș fi scris acestui cîntec poezia,
Însă eu urmez agronomia".

Din păcate, spiritul autocritic al autorului exprimat în text nu a fost urmat și de hotărîrea de a renunța la difuzarea lui.

Asemenea versuri, — care demonstrează lipsa unor elementare calități poetice, se mai întîlnesc și în alte cîntece, cum ar fi de pildă cel intitulat „Cîntec de excursie" de Noru Demetriad, pe versuri de Tică Demetriad:

„Sus pe munte la Sinaia
Ori pe țărm însorit la Mamaia
Vom petrece de minune
Două zile de neuitat
Dacă luăm motocicleta
Ochelarii de vînt și cascheta
O să admirăm din goană
Tot ce-i nou și s-a schimbat".

La fel ca și celelalte genuri ale creației literare textul cîntecului de muzică ușoară trebuie să opereze cu imagini artistice, sugestive, realizate cu măiestrie al căror obiect principal trebuie să fie omul nou, cu bogata sa viață spirituală, cu preocupările sale creatoare, animat de sentimente nobile de o etică înaintată.

Legîndu-și mai puternic creația de realitate, creatorii de texte vor putea reda cu mai multă convingere complexitatea sferei de trăiri ale oamenilor muncii, avîntul și entuziasmul lor, încrederea în forțele proprii, în viitorul luminos al patriei care-și pun amprenta pe toate laturile vieții lor interioare.

Dragostea reprezintă o temă frecventă în muzica ușoară. Dar acest nobil sentiment trebuie reliefat în strînsă legătură cu profilul moral al omului înaintat, evidențiindu-se frumusețea și curățenia lui. Trebuie combătut cu toată fermitatea modul perimat de a se aborda această temă, sentimentalismul micburghez îmbîcsit de dulcegării și lamentări, care îndeamnă la frivolitate, care cultivă superficialitatea.

În general este necesar să fie extinsă sfera tematică a textelor de muzică ușoară, îmbrățișînd aspectele bogate ale vieții noi, tinzînd necontenit spre prospețime și varietate. Sînt necesare cîntece despre frumusețile patriei noastre, cîntece inspirate din realitatea satului colectivizat, cîntece studențești și de tineret, de petrecere, de nuntă, de prietenie, de drumeție, de sărbătoare.

Autorii de texte să aprofundeze creațiile literare cele mai valoroase pentru a vedea cum sînt tratate problemele actualității, cum este redată în chip complex în poezie și proză viața sufletească a omului zilelor noastre. În același timp, recomandăm compozitorilor de muzică ușoară să cerceteze cu mai multă atenție publicațiile literare, volumele de versuri, pentru a descoperi poezii apte a fi transpuse în muzica ușoară.

Se impune să arătăm că în acest sector — exceptînd un număr de creatori cu experiență și talent, activează numeroși pseudo-textieri, care nu au nimic comun cu arta și care practicînd această îndeletnicire, nu urmăresc decît realizarea de venituri ușoare.

În creația artistică nimeni nu poate fi scutit de responsabilitate ideologică, de seriozitate și exigență artistică. Este necesar ca înșiși compozitorii să manifeste o exigență sporită față de calitatea textelor, deoarece, semnînd un cîntec de muzică ușoară, ei răspund pentru ansamblul creației respective. Aceasta cu atît mai mult cu cît printre compozitorii de muzică ușoară se află oameni de cultură, de bun gust, capabili să aprecieze cu discernămînt valoarea artistică reală a unui text.

Este necesar să arătăm că una din cauzele principale care a contribuit la perpetuarea deficiențelor semnalate în acest domeniu o constituie lipsa de îndrumare a creației de texte pentru muzică ușoară, într-un cadru organizat. Uniunea Scriitorilor și Uniunea Compozitorilor și-au declinat reciproc, timp îndelungat, răspunderea în această privință, urmarea fiind că textierilor le-au lipsit posibilitatea de a trăi un climat de înaltă exigență artistică, o viață de creație organizată.

Vă informăm pe această cale că, pentru îndreptarea situației, conducerea Uniunii Scriitorilor a luat hotărîrea de a organiza cît mai grabnic un cenaclu al creatorilor textelor de muzică ușoară, care să constituie cadrul permanent de dezbateri competente, ascuțit critice, privind problemele multiple legate de creația literară a acestui gen muzical, mijlocul cel mai direct de exercitare a controlului asupra textelor muzicii ușoare românești. Noi considerăm că activitatea acestui cenaclu trebuie condusă de un scriitor în colaborare cu un compozitor, abordîndu-se problemele textelor de muzică ușoară de pe pozițiile specificului acestui gen.

Această măsură este cu atît mai justificată, cu cît în ultima vreme scriu texte de muzică ușoară și poeți consacrați, ale căror rînduri trebuie și mai mult lărgite.

Sub îndrumarea și cu ajutorul nemijlocit al Uniunii Scriitorilor, în cadrul cenaclului vor putea să prezinte lucrările lor toți cei care activează în acest domeniu, indiferent dacă sînt sau nu membri ai Uniunii Scriitorilor.

De asemenea, conducerea Uniunii Scriitorilor își propune să studieze și problema primirii în Uniunea Scriitorilor a unor creatori de lucrări literare pentru muzică cu activitate valoroasă și susținută.

Considerăm că ar fi de datoria atît a Uniunii Scriitorilor cît și a Uniunii Compozitorilor să se preocupe de promovarea de autori din rîndul amatorilor talentați, care apar și se formează în brigăzile artistice de agitație, în ansambluri, de sprijinirea lor pentru a împrospăta și lărgi rîndurile compozitorilor și textierilor de muzică ușoară.

INTERPRETAREA

Interpreții de muzică ușoară au adus o contribuție însemnată la succesele obținute pînă acum. Mulți dintre ei se bucură de o largă popularitate, justificată de seriozitatea cu care se pregătesc pentru orice manifestare publică, de talentul și pasiunea cu care dau viață celor mai reușite creații ale compozitorilor noștri. Aprecierea cea mai caldă au cucerit-o acei soliști care au știut să-și valorifice talentul și să-și dezvolte personalitatea artistică, aducînd o notă originală în arta noastră interpretativă, pe baza unui repertoriu de înaltă ținută, în care rolul preponderent îl are muzica ușoară românească. Pe bună dreptate cîntăreți ca: Maria Tănase, Angela Moldovan, Dorina Drăghici, Gică Petrescu, Luigi Ionescu, Aida Moga și alții sînt înconjurați de dragostea și prețuirea publicului, aparițiile lor fiind întotdeauna așteptate cu mult interes. Pe aceeași linie, în vremea din urmă se afirmă o serie de tinere talente promițătoare, care — dacă vor ști să-și perfecționeze necontenit arta interpretativă și să cultive cu perseverență un reportoriu valoros, vor putea ocupa un loc trainic în viața noastră muzicală.

Există însă și interpreți de muzică ușoară care, după dovadă de slab spirit patriotic, alunecînd pe panta minimei rezistențe și a comodității, își alcătuiesc repertoriul mai mult din piesele de muzică ușoară străină și adoptă față de muzica românească — în special față de piesele noi, încă necunoscute de public, o atitudine de desconsiderare. Mai ales printre soliștii de la teatrele de estradă s-a încetățenit părerea că un cîntăreț, fie el oricît de bun, nu poate cuceri aplauzele ascultătorilor decît cu piese străine,

indiferent de valoarea acestora și indiferent de faptul că pronunția cuvintelor trădează o ignoranță totală în domeniul limbii respective. Asemenea atitudini cosmopolite trebuie combătute cu toată hotărîrea. Datoria soliștilor noștri este de a promova în primul rînd muzica romînească bună, pe care sînt chemați să o interpreteze cu dragoste și atașament.

Pentru un cîntăreț de muzică ușoară trebuie să constituie un titlu de glorie lansarea unui nou șlagăr de muzică ușoară romînească. Să nu se uite că marii interpreți de muzică ușoară de pretutindeni — un Marck Bernes în U.R.S.S., Yves Montand în Franța, Claudio Villa în Italia, Los Paraguayos în America de Sud și alții — și-au cucerit locurile de frunte pe care le ocupă, în primul rînd datorită modului original și autentic în care interpretează muzica țării lor.

Nu trebuie să se înțeleagă aceasta ca o subapreciere a celor mai izbutite creații ale muzicii ușoare de peste hotare. Există, desigur, o permanentă întrepătrundere a muzicii ușoare din diferite țări, favorizată de larga răspîndire, în anii din urmă, a mijloacelor de reproducere sonoră și publicul nostru este dornic de a cunoaște arta altor popoare, inclusiv muzica ușoară. Aici trebuie să intervină însă, cu toată greutatea, spiritul de discernămînt, selecția lucrărilor celor mai valoroase. În repertoriul fiecărui solist trebuie să existe o justă proporție între repertoriul străin și creațiile romînești noi de calitate, cărora ei sînt chemați să le dobîndească popularitatea. Totodeauna în ochii publicului Nicolae Nitescu va rămîne acel care a lansat de pildă cîntecul „Cel mai albastru cer din lume" de H. Mălineanu și nu cel care a preluat, într-o interpretare puțin personală, cîntecul italienesc „Douăzeci de mii de sărutări", după cum Florin Dorian s-a impus în primul rînd prin lansarea unei piese ca „În Bucureștiul iubit" de M. Vescan și nu prin imitarea servilă a lui Louis Mariano în „Mexico". Mai trebuie să remarcăm și un alt aspect:

Prin repertoriul cultivat, prin comportarea lor în fața publicului, prin întreaga lor ținută, interpreții influențează mult tineretul nostru, ceea ce le implică acestora o deosebită responsabilitate. Din acest punct de vedere nu ne este indiferent dacă soliștii de muzică ușoară îndeamnă, prin exemplul personal, la o atitudine demnă, sau la manifestări degradante.

Aprecierea oricărui cîntăreț sau instrumentist de muzică ușoară se face după activitatea sa generală, din care se poate vedea spre ce tinde, cărui scop anume servește arta lui. Ce cîntă și cum cîntă interpretul — aceasta exprimă în fond propria sa atitudine față de viață, față de artă. De aici se poate trage concluzia dacă el este purtatorul culturii noastre socialiste sau, dimpotrivă, promotor al influențelor ideologiei străine în rîndul publicului de ascultători.

În interpretarea muzicii ușoare se manifestă și alte deficiențe serioase. S-a ivit de pildă, ca un fenomen din cele mai negative, adoptarea aidoma a unui anumit stil așa-zis la modă de a cînta, caracterizat prin anumite manierisme, imitații facile ale unor cîntăreți străini. Datorită aplicării unor manierisme, abuz de glisande, accente nefirești, sincope, s-a ajuns chiar la stîlcirea limbii.

Lipsiți de personalitate artistică, avizi de succese facile, unii cîntăreți de muzică ușoară nu-și pun în valoare propriile calități vocale și, denaturîndu-și timbrul, se chinuiesc din răsputeri să-și însușească stilul de interpretare cu „voce răgușită".

Personalitatea artistului interpret se formează prin continua lărgire a orizontului cultural muzical, prin dezvoltarea și valorificarea la maximum a posibilităților și a tehnicii vocale. Talentul se cere dublat de sensibilitate, inteligență, măiestrie scenică.

Vorbind despre nivelul cunoștințelor profesionale, este cazul să arătăm că puțini cîntăreți posedă pregătirea necesară și că o bună parte dintre soliști nu cunosc nici măcar notele. O asemenea situație este cu totul anormală. Și cu toate acestea conducerile teatrelor de estradă și celelalte instituții care lucrează cu soliștii s-au preocupat prea puțin de organizarea unor forme de perfecționare a soliștilor. Fosta Direcție a muzicii și în prezent Consiliul muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă nu au întreprins nimic în acest sens. În cadrul instituțiilor de difuzare a muzicii ușoare vor trebui organizate cursuri care să cuprindă elemente de solfegii și teorie a muzicii, lecții de canto specifice genului și noțiuni de arta actorului pentru soliștii vocali. Desigur, această măsură necesară pentru îmbunătățirea pregătirii profesionale a soliștilor existenți, nu poate rezolva problema de perspectivă a împrospătării rîndurilor cîntăreților de muzică ușoară cu cadre tinere, bine calificate. La ora actuală interpreții de muzică ușoară sînt recrutați din rîndurile amatorilor, care, chiar dacă posedă un talent real, sînt lipsiți de posibilitatea și condițiile necesare valorificării acestuia. De aceea propunem Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă să studieze organizarea unei forme de învățămînt în care tinerii cu reale aptitudini, care doresc să se dedice acestei ramuri artistice, să primească pregătirea corespunzătoare. În cadrul acestor cursuri ar putea fi pregătiți pe lîngă interpreți de muzică ușoară și o serie de alte profiluri de artiști necesari estradei. În același timp credem că la conservatoare ar fi bine să fie creată posibilitatea ca studenții de la secția canto și instrumente să primească și o pregătire corespunzătoare genului distractiv.

Problema lărgirii continue a rîndurilor interpreților talentați de muzică ușoară trebuie să stea însă permanent și în fața radioteleviziunii și a teatrelor de estradă. Aceste instituții au depus prea mici eforturi pentru lansarea unor interpreți tineri valoroși, alunecînd cel mai adesea pe panta soluțiilor comode, făcînd mereu și mereu apel la aceiași cîțiva interpreți consacrați. Credem că ar fi util ca pe viitor teatrele de estradă și radioteleviziunea să organizeze, cu ajutorul Consiliului muzicii din C.S.C.A., concursuri anuale pentru depistarea și promovarea cadrelor noi de interpreți din întreaga țară. Este necesară combaterea hotărîtă a oricăror practici protecționiste, de familiarism în programele soliștilor vocali de muzică ușoară, care împiedică promovarea de elemente interpretative noi și determină rezultate artistice negative în munca unor instituții de difuzare a muzicii ușoare.

Interpretarea muzicii ușoare ridică și alte probleme care se cer grabnic rezolvate. Este vorba de activitatea A.T.M.-ului care, ca organizație profesională reunind pe toți artiștii interpreți, este chemată să exercite o înrîurire puternică asupra acestei categorii de artiști, să creeze în rîndul lor o atmosferă de emulație, de exigență artistică, de dorință de perfecționare. A.T.M. nu a acordat pînă în prezent atenția cuvenită muzicii ușoare. Va trebui ca A.T.M. să inițieze periodic audiții, urmate de dezbateri asupra stilului de interpretare al unor artiști de muzică ușoară.

De o mare utilitate ar fi și discuțiile în jurul unor spectacole și concerte noi, care, purtate imediat după premieră, ar putea duce la îmbunătățirea operativă a nivelului interpretării.

DIFUZAREA

O importanță hotărîtoare în stimularea și promovarea unei creații de muzică ușoară de înaltă ținută ideologică și artistică, în formarea și dezvoltarea gustului estetic al maselor, în combaterea și împiedicarea pătrunderii în rîndurile publicului a lucrărilor slabe, lipsite de conținut, tributare prostului gust, influențelor străine artei noastre socialiste, precum și a producțiilor decadente din Apus — o au instituțiile de difuzare și, în primul rînd, Radio și televiziunea.

Publicul nostru dă o caldă apreciere acelor emisiuni de muzică ușoară radiotelevizate și spectacole de varietăți — în număr crescut în ultima vreme — care pun în circulație cîntece valoroase de muzică ușoară ale compozitorilor romîni și străini, melodii de dans ce cultivă bunul gust, care lansează noi tinere talente de interpreți.

În același timp este cazul să ne întrebăm: cum a fost posibil ca o serie de cîntece de muzică ușoară slabe, vehiculînd texte cu conținut necorespunzător, de felul celor criticate de presă, de opinia publică, citate în acest material, să fie puse în circulație? Aceasta a fost posibil datorită faptului că radioul și televiziunea, teatrele de estradă, Electrecordul le-au achiziționat și le-au difuzat, dovedind lipsă de exigență și de răspundere, slab discernămînt și simț critic scăzut.

Aceasta se datorește de asemenea faptului că Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Compozitorilor au manifestat o atitudine de nepermisă îngăduință și tolerare a acestor fenomene negative existente în domeniul difuzării muzicii ușoare.

Una din principalele lipsuri existente în activitatea radioului, televiziunii, Electrecordului, teatrelor de estradă și în special a Teatrului satiric muzical „Constantin Tănase" o constituie superficialitatea în relațiile cu autorii, faptul că ele nu exercită un rol de îndrumare și orientare, de stimulare a creației de muzică ușoară românească cu un profund conținut educativ și de înaltă ținută artistică; că nu-și îmbunătățesc și dezvoltă colaborarea cu cei mai talentați și valoroși compozitori și autori de texte.

La baza alcătuirii multor programe și spectacole de estradă stă arbitrariul, lipsa unor criterii clare și ferme de apreciere și selectare a ceea ce este cu adevărat valoros în creația și interpretarea muzicii ușoare.

Este cunoscută căldura și simpatia cu care publicul nostru privește creația multor compozitori de muzică ușoară din alte țări, care oglindesc cu talent specificul artei naționale a popoarelor lor. Asemenea lucrări însă nu pot fi confundate cu avalanșa producției de serie a artei decadente burgheze, căreia îi este proprie vulgaritatea stridentă, o manieră de interpretare deșențată și care din păcate își mai găsește încă loc în emisiunile radioului și televiziunii, la estradă și în special în repertoriul orchestrelor de restaurant. O asemenea muzică cultivă în același timp influențe ale unor dansuri decadente din Apus.

Condiția principală de care depinde ridicarea nivelului muzicii ușoare este creșterea exigenței ideologice și artistice la instituțiile care achiziționează și difuzează muzică ușoară. Antrenînd cadre competente în comisii de avizare și selecție, radio, televiziunea, estrada, Electrecordul trebuie să pună stavilă producțiilor lipsite de valoare, desfășurînd în același timp o susținută muncă de îndrumare și sprijinire concretă a autorilor pentru ridicarea nivelului creației lor, promovînd cu consecvență muzica și textele de bună calitate, interpreții talentați și exigenți cu propria lor muncă. Cu ajutorul acestor comisii, radioul și televiziunea să organizeze periodic, și cît mai frecvent, analize ale programelor de muzică ușoară, în vederea justei lor orientări și proporționări în lumina principiilor care stau la baza vieții noastre artistice.

Pe baza atributelor pe care le are Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă de a coordona întreaga activitate cultural-artistică, comisia de muzică ușoară a Biroului Consiliului muzicii, alcătuită din compozitori, poeți, interpreți, critici muzicali, reprezentanți ai diferitelor instituții de îndrumare și difuzare a muzicii ușoare etc., se va preocupa în mod sistematic de munca instituției de achiziție și difuzare, va analiza periodic repertoriul de muzică ușoară al diferitelor instituții și formații artistice, va organiza audiții și discuții, va studia principalele fenomene care se manifestă în acest domeniu, în vederea sprijinirii tendințelor pozitive și criticării celor negative, adoptînd măsurile necesare.

Instituțiile de difuzare a muzicii ușoare pot aduce o contribuție importantă la stimularea creației și interpretării producției originale. Radio și televiziunea pot organiza în mod frecvent emisiuni speciale pentru lansarea cîntecelor noi. Centrul cinematografic Buftea și teatrele de estradă ar trebui să-și facă o obligație din a lansa cu prilejul fiecărei noi comedii cinematografice românești și al fiecărui nou spectacol de estradă un număr de cîntece de muzică ușoară de înaltă ținută artistică. Electrecordul, care va trebui să-și reexamineze activitatea editorială în lumina dezbaterilor acestei ședințe, trebuie să asigure cu operativitate corespunzătoare, în tiraje mari, difuzarea cîntecului de muzică ușoară care s-a impus în fața publicului. În același scop, și în vederea creării unui cadru organizat de confruntare cu publicul, Consiliul muzicii va organiza anual un concurs de creație și un festival de muzică ușoară românească. În cadrul acestei manifestări se vor decerna premii pentru cele mai reușite creații inedite de muzică ușoară originală (muzică și text), precum și pentru interpretare.

Lucrărilor premiate li se vor asigura o largă difuzare prin radio, disc, tipar etc. La Festivalul muzicii ușoare vor participa cele mai reprezentative formații și soliștii noștri de frunte.

De asemenea, pentru cea mai bună interpretare de muzică ușoară românească Casa de discuri Electrecord va decerna anual, în luna decembrie, „Premiul discului". Vor fi luate în considerare calitatea interpretării, originalitatea stilului, premiindu-se atît solistul vocal sau instrumental, cît și formația orchestrală și dirijorul.

Va trebui introdusă pe scară largă în domeniul muzicii ușoare practica organizării de audiții colective cu dezbateri, înainte de lansarea unor lucrări noi. Confruntarea cu publicul nostru înaintat, exigent, iubitor de muzică ușoară de calitate înaltă, va constitui un sprijin real atît pentru compozitori și textieri, cît și pentru interpreți.

O situație deosebit de îngrijorătoare se constată în difuzarea muzicii ușoare în localurile de alimentație publică. Lipsind de multă vreme îndrumarea și controlul calificat asupra repertoriului și ținutei artistice a manifestărilor, din partea organelor Ministerului Comerțului Interior și ale C.S.C.A., vulgaritatea și prostul gust se afirmă aici mai nestingherit ca oriunde.

Pe lîngă unii interpreți talentați, în acest cadru își găsesc angajament foarte multe elemente cu totul nepregătite. Formațiile instrumentale au mai totdeauna un caracter lipsit de profil stabil, se produc permanente fluctuații, interpretarea este de cele mai multe ori de slabă calitate, bazată pe improvizație. Se practică fie manierele demodate, fie dimpotrivă stridențele pretins „moderne". Soliștii vocali care se produc în aceste localuri sînt — cu foarte rare excepții — necalificați, lipsindu-le adeseori cele mai elementare cunoștințe profesionale. Mulți soliști, printre care chiar și unii apreciați, ca Ilinca Cerbacev, Sorina Dan, Luminița Cosmin și alții, promovează un repertoriu format aproape în exclusivitate din piese occidentale, interpretate în limbi străine, pe care de cele mai multe ori nu le cunosc de loc.

Mai este de arătat că repertoriul de café-concert, care ocupă un loc larg în programele orchestrelor de restaurant, păcătuiește prin caracterul său desuet. Oare în afară de arhicunoscutele potpuriuri din operetele de Lehar și Kalman, de Califul din Bagdad și inevitabila „Pe o piață persană", nu-și mai pot afla locul și unele lucrări mai recente, de pildă uverturi și melodii din operete românești ca Lysistrata, Lăsați-mă să cînt etc.?

De la o anumită oră de noapte în sus, în unele localuri, la orchestre și soliști, dispar, orice preocupare pentru ținuta artistică, interpreții lăsîndu-se antrenați de unii clienți cheflii, în manifestari care nu au nimic comun cu decența artistică. Avînd în vedere că la restaurante afluența publicului este deosebit de mare, influența orchestrelor din localuri asupra gustului artistic al acestuia nu poate fi neglijată.

Casa de creație populară a Capitalei, căreia îi revenea efectiv rolul de îndrumător artistic al orchestrelor din restaurante, n-a reușit să-și îndeplinească atribuțiile, nu a exercitat un control activ asupra repertoriului și interpretării.

Pentru îndreptarea acestor deficiențe, în viitor, munca de îndrumare și control a activității formațiilor din restaurante va fi desfășurată prin organele lor de către Consiliul muzicii și comitetele de cultură și artă regionale, raionale și orășenești. Activitatea formațiilor se va desfășura conform noilor instrucțiuni de organizare și funcționare a orchestrelor din localurile publice, elaborate în comun de C.S.C.A. și Ministerul Comerțului Interior.

În legătură cu apariția în unele localuri de alimentație publică a tonomatelor se ridică problema examinării atente a fizionomiei discurilor pe care le conțin și a reprofilării repertoriului lor. După cum e știut tonomatele nu conțin decît bucăți muzicale occidentale, îngrămădite la întîmplare, fără discernămînt, după criterii care nu întotdeauna corespund bunului gust. Considerăm necesar ca Ministerul Comerțului Interior împreună cu Electrecordul să asigure neîntîrziat toate condițiile pentru îmbunătățirea repertoriului tonomatelor, prin înlocuirea pieselor străine, lipsite de valoare, cu lucrări românești iubite de public.

Este știut că sfera de difuzare a muzicii ușoare nu se epuizează cu radioul, televiziunea, estrada, filmul, restaurantele și magazinele de desfacere a discurilor. Stațiile de amplificare din întreprinderi, sate, stațiuni balneo-climaterice, seratele, balurile și chermezele populare, spectacolele brigăzilor artistice de agitație, circul, reprezintă tribune de propagare permanentă în rîndul maselor largi de ascultători a cîntecului. De spiritul de orientare și exigența artistică a organizatorilor acestor manifestări, depinde măsura în care mii și mii de cetățeni își formează gustul artistic. De aceea se impune ca organizațiile de masă, sindicale, de tineret, studențești, comitetele de cultură și artă regionale, raionale și orășenești să desfășoare o susținută muncă de îndrumare în rîndul activiștilor culturali, să imprime un spirit de înaltă exigență față de felul cum se difuzează în mase cîntecul de muzică ușoară.

Un aport însemnat la clarificarea unor probleme ale creației și interpretării muzicii ușoare românești trebuie să-l aducă critica muzicală. Din păcate însă majoritatea criticilor muzicali adoptă o poziție aristocratică de indiferență și subapreciere față de muzica ușoară și problemele ei. De ce oare critici cu activitate susținută în genurile simfonic, de cameră, de operă, ca bunăoară George Bălan, Alfred Hoffman, Vasile Tomescu, Ada Brumaru, Radu Gheciu și alții, nu acordă atenție și problemelor muzicii ușoare, nu-și spun cuvîntul în acest domeniu de interes atît de larg ?

Cu atît mai gravă apare atitudinea de pasivitate față de aceste probleme la publicațiile cu profil cultural și în mod deosebit la revista „Contemporanul", care nu a publicat în ultimii ani nici un material de sinteză, de orientare, cu privire la muzica ușoară, n-a luat atitudine față de numeroasele fenomene negative permanentizate în spectacolele de estradă, concertele de muzică ușoară, emisiunile de televiziune etc. Chiar și cele cîteva materiale publicate în presă în legătură cu această temă se limitează la recenzarea unor spectacole de estradă și concerte de muzică ușoară, fără a se studia în adîncime problemele multiple ale creației și interpretării genului. Chiar în paginile revistei „Muzica" în anul 1962 au apărut doar două materiale de sinteză, din care unul constituia de fapt reproducerea referatului ținut la un cenaclu de muzică ușoară a Uniunii Compozitorilor.

De o mare utilitate ar fi publicarea în presă a unor articole consacrate, de pildă, drumului creator al unor compozitori vîrstnici sau tineri, personalității artistice a unor interpreți, analizării periodice a celor mai recente creații de muzică ușoară, calității interpretării la orchestrele de muzică ușoară etc.

Credem că publicații ca „Romînia liberă", „Informația Bucureștiului", „Contemporanul", ar putea crea rubrici periodice pentru recenzarea muzicii ușoare, pentru analizarea creației și interpretării acesteia.

Considerăm că dezbaterea prezentă, a factorilor de răspundere în viața noastră muzicală și a celor care creează și interpretează această muzică, va duce la clarificarea tuturor problemelor, de rezolvarea cărora depinde ridicarea pe o treaptă superioară a muzicii ușoare, la afirmarea puternică a sarcinilor mari pe care partidul, poporul le pun în fața celor ce activează pe acest tărîm.

Referatul a fost urmat de ample discuții. Caracteristic luărilor de cuvînt a fost spiritul de exigență față de creația și interpretarea muzicii ușoare, grija pentru dezvoltarea și promovarea lucrărilor originale de acest gen. În mod deosebit vorbitorii au subliniat importanța conținutului educativ al cîntecelor de muzică ușoară, odată cu necesitatea lărgirii tematicii, au criticat lucrările lipsite de valoare, precum și lipsa de discernămînt a instituțiilor de difuzare, lipsa de gust în interpretare a unor cîntăreți, au accentuat cerința unei înalte calități a muzicii ușoare pe baza unei mai strînse legături a compozitorilor cu viața.

Actorul HORIA ȘERBĂNESCU a subliniat interesul manifestat de public față de muzica ușoară românească, exigența în creștere a ascultătorilor. Publicul spectacolelor noastre este dornic de cîntece vesele, melodioase. De o deosebită apreciere se bucură în rîndurile spectatorilor cîntecele care pot fi incluse în programul brigăzilor artistice de agitație sau care pot fi reluate în cadrul reuniunilor tovărășești ale studenților, elevilor. Presa, și mai ales *Scînteia tineretului*, care are o largă răspîndire în masele de tineri, ar trebui să popularizeze în rîndul tineretului cîntecele de valoare deosebită, publicînd textul acestora în paginile sale. Este necesar să se lărgească cercul de soliști vocali, să se scoată la lumină interpreți tineri care să fie cunoscuți prin intermediul televiziunii și radioului. La cerințele artistice actuale, numărul soliștilor de muzică ușoară este restrîns și trebuie să se ia măsuri serioase pentru a se studia posibilitățile cele mai practice în creșterea și educarea cadrelor de muzică ușoară. Vorbitorul a apreciat ca pozitivă propunerea de a se institui un concurs anual al tinerilor soliști ; un juriu competent și avizat va înlesni promovarea elementelor cu adevărat dotate pentru genul ușor. În continuare, vorbitorul s-a referit la activitatea Teatrului satiric-muzical „C. Tănase", criticînd faptul că în spectacole se strecoară încă lucrări necorespunzătoare, neținîndu-se seama de criteriile de conținut și formă artistică.

Compozitorul ELLY ROMAN a arătat că în muzica ușoară există mai multe genuri : cîntece lirice, patriotice, cîntece satirice, muzică de dans etc. Ar fi greșit, de pildă, a spus el, ca în materie de texte să cerem ca un cîntec destinat dansului să-și asume rosturile cîntecului liric. Muzica ușoară trebuie să

aibă un orizont de inspirație cît mai cuprinzător, ea trebuie să fie o muzică optimistă, accesibilă și să răspundă sarcinilor sale educative ținînd seama de specificul genului. Vorbitorul a subliniat că și în acest domeniu goana după succese ușoare duce, de multe ori, la lipsă de originalitate, la pastișarea unor lucrări de succes și, în ultimă instanță, la despersonalizare și eșec. Originalitatea în creație este asigurată nu de încadrarea neapărată într-o „modă" sau alta, ci de inspirația autentică a creatorului, de mare însemnătate fiind folosirea ca izvor de inspirație melodică a tezaurului muzicii noastre populare.

Vorbitorul s-a referit apoi la necesitatea lărgirii continue a tematicii în muzica ușoară, care să cuprindă aspecte cît mai variate ale realității.

Relevînd rolul hotărîtor al radioteleviziunii în promovarea lucrărilor originale valoroase, vorbitorul a arătat că această instituție nu folosește suficient marile sale posibilități de stimulare și lansare a creației de calitate, nu militează îndeajuns pentru educarea prin muzică a publicului larg. Nici Teatrul satiric-muzical „C. Tănase", nici „Electrecordul" nu au o activitate satisfăcătoare în această direcție. Teatrul satiric muzical ar trebui să urmărească cu consecvență îndeplinirea sarcinii de educare artistică a publicului, de cultivare a gustului său muzical. Repertoriul în loc să fie întocmit, în cea mai mare parte, din piese de muzică de dans — așa cum, din păcate, se întîmplă de cele mai multe ori — ar trebui să cuprindă genuri mai variate de muzică ușoară vocală, cîntece cu conținut actual ș.a. Concesiile pe care conducerea teatrelor de estradă le face gustului facil al unei părți a publicului, nu sînt în măsură să contribuie la educarea spectatorilor. În calitate de membru al biroului secției de muzică ușoară a Uniunii compozitorilor, vorbitorul a arătat că această secție mai are încă foarte multe de făcut pentru dezvoltarea muzicii ușoare românești.

Tovarășul OCTAVIAN NISTOR, secretar al C.C. al U.T.M., a vorbit despre calda apreciere de care se bucură în rîndurile tinerilor lucrările de valoare ale compozitorilor de muzică ușoară.

În multe adunări ale tineretului, cum au fost, de pildă, cele de la Iași, Brașov, București, Cluj etc., în care s-au dezbătut probleme de conduită moral-cetățenească, tinerii au ridicat cu multă seriozitate probleme ale muzicii ușoare și de dans, arătînd ce rol important au aceste producții artistice în organizarea plăcută și instructivă a timpului lor liber. În anii noștri — a subliniat vorbitorul — cînd arta este chemată să contribuie la măreața operă de formare a unui om nou, muzica nu numai că-i ajută pe oameni, și în special pe tineri, să-și petreacă în chip plăcut timpul liber, dar contribuie din plin la educarea lor. Criticînd lipsa de farmec a unor melodii, platitudinile care se ascund în spatele exercițiilor ritmice agasante, renunțarea de către unii compozitori la crearea unor melodii originale inspirate, vorbitorul a criticat totodată banalitatea, lipsa de valoare artistică a unor texte, îngustimea repertoriului, lipsa unor cîntece destinate special tineretului, studenților, tinerilor turiști, diferitelor profesiuni. Un contact mai direct al creatorilor cu viața de azi, cu sentimentele care îi animă pe harnicii constructori ai socialismului ar contribui la continua lărgire a diapazonului inspirației, a tematicii. Cerînd compozitorilor — a spus vorbitorul — să acorde în creația lor întreaga atenție conținutului, frumuseții, accesibilității melodiei, să scrie cît mai multe cîntece de masă, cîntece satirice, cîntece de dragoste, melodii de dans, care să aibă la bază viața, sentimentele majore, noi nu sîntem în nici un fel împotriva muzicii ritmice, împotriva unei muzici ușoare care să asimileze în ea cele mai valoroase realizări dobîndite pe acest tărîm. Integrînd muzica noastră ușoară în evoluția mondială a genului, să nu uităm că ea nu va putea găsi rezonanțe puternice în rîndurile maselor decît exprimînd sensibilitatea proprie poporului nostru, inspirîndu-se din viață și contribuind astfel la cultivarea sentimentelor de mîndrie patriotică, pentru tot ceea ce a creat și creează poporul nostru.

Noi îi rugăm pe compozitori și poeți să vină în mijlocul tineretului, pe șantiere, în uzine, în gospodăriile agricole colective, în școli și facultăți, și ei pot fi siguri că vor găsi aici puternice izvoare de inspirație. Lucrările valoroase se vor publica în paginile presei de tineret — a încheiat vorbitorul.

Regizorul și libretistul NICUȘOR CONSTANTINESCU a stăruit, între altele, asupra necesității de a se preîntîmpina o deficiență frecventă în unele lucrări ale muzicii noastre ușoare, și anume discrepanța dintre text și muzică.

Ocupîndu-se de unele probleme ale interpretării, vorbitorul a atras atenția asupra efectului dăunător pe plan artistic al imitării unor stiluri de interpretare neadecvate. S-a ajuns uneori — a arătat el — să fie imitate chiar și defectele unor cîntăreți străini, stîlcindu-se limba. Sînt cîntăreți italieni care cîntă prost în franțuzește, și unii din cîntăreții noștri îi imită, preluîndu-le chiar și greșelile. Mi s-a întîmplat într-o seară să aud la un restaurant cîntîndu-se „Mica serenadă", dar nu într-o românească curată, ci așa cum o cîntase pe românește, la București, Vico Torriani.

În ceea ce privește colaborarea dintre compozitor și cel care face versurile, aș vrea să evoc colaborarea mea cu Ion Vasilescu. Între noi era o comunitate de vederi artistice. El cînta o frîntură de melodie, eu făceam versurile. Și așa zi de zi. Astfel s-au putut crea cîntece izbutite. Mi se pare firesc ca tocmai astăzi să se poată realiza această perfectă colaborare, această dorință de topire a versului în cîntec și a cîntecului în vers.

Referindu-se apoi la problemele difuzării cîntecelor de muzică ușoară, vorbitorul a criticat, între altele, faptul că teatrele de estradă nu se străduiesc să lanseze cu prilejul fiecărui spectacol cîteva melodii foarte bune, pe care publicul să le poată reține.

Cîntăreața DORINA DRĂGHICI a scos în evidență datoria de onoare a interpreților de muzică ușoară de a promova creația de valoare a compozitorilor noștri, s-a referit la personalitatea interpreților, care-și pierd simpatia publicului dacă apar în postură de imitatori. Unii dintre interpreții noștri — a spus vorbitoarea — au renunțat la personalitatea lor, crezînd că în acest fel vor cîștiga simpatia publicului. Chiar dacă cîntăm muzica ușoară străină, să o cîntăm cu personalitatea noastră, așa cum o simțim noi ; să nu căutăm a ne „îngroșa" glasul sau a ne schimonosi.

În legătură cu promovarea unor piese românești, ea a spus : din păcate, unii interpreți, puși în fața unei premiere nu îmbrățișează cu căldură piesele românești. Aș menționa cazul unui coleg căruia i-a fost repartizată o piesă românească în vederea premierei. El a refuzat să cînte pentru simplul fapt că nu i s-a repartizat și un cîntec străin.

O deosebită atenție trebuie acordată calității pieselor. Cîntărețul nu poate fi indiferent față de calitatea lucrării pe care o interpretează ; dacă aceasta e proastă, și lui i se va adresa învinuirea publicului, căci el este mesagerul cîntecului. În legătură cu interpreții tineri, care trebuie ajutați să se dezvolte la adăpost de influențele dăunătoare, vorbitoarea a subliniat că bunăvoința, manifestată de unele instituții de difuzare în promovarea cu grabă și cu lipsă de exigență a unor tineri încă neformați aduce un prost serviciu acestora. În continuare, Dorina Drăghici a arătat că anumiți cîntăreți, cedînd prostului gust al unei categorii restrînse, mai puțin evoluate, a publicului, se lasă împinși spre imitații spre o alcătuire greșită a repertoriului și uneori chiar spre o manieră de interpretare ce frizează vulgaritatea. Ea a cerut ca Teatrul de estradă, Radioteleviziunea,

Electrecordul să se preocupe mai îndeaproape de formarea și educarea interpreților, fără a mai face concesii gusturilor îndoielnice, presiunii exercitate de promotorii acestor gusturi.

Compozitorul NICOLAE KIRCULESCU a amintit succesele obținute în țară și peste hotare de unele lucrări ale compozitorilor noștri de muzică ușoară și de unele operete românești. El a arătat că de multe ori creația originală nu este suficient sprijinită în emisiunile de radio și televiziune. Compozitorul a insistat între altele asupra problemei corespondenței între text și muzică, combătînd unele tendințe de „actualizare" forțată a cîntecelor și subliniind necesitatea ca autorii de texte și compozitorii să scrie lucrări cu conținut bogat, cu forță educativă.

Criticînd excesele în difuzarea lucrărilor unor compozitori străini, vorbitorul a formulat o părere care pe drept cuvînt a fost combătută de participanții la dezbatere. El a spus : „Nu problema creației este principala problemă în momentul de față". Or, așa cum au subliniat și alți vorbitori, principalele sarcini se pun tocmai în domeniul creației — compozitorilor noștri revenindu-le sarcina de a crea lucrări cît mai valoroase.

Cîntărețul GICĂ PETRESCU a subliniat posibilitățile vaste ale Radioteleviziunii și ale Electrecordului, ale teatrelor de estradă de a face ca noile compoziții românești să pătrundă larg în mase. Dar, a spus el, de multe ori aceste posibilități nu sînt folosite din plin, și nu o singură dată instituțiile amintite resping nejustificat lucrări valoroase. Datoria noastră este de a promova creația compozitorilor români de muzică ușoară. Aceasta nu înseamnă că trebuie să înlăturăm ce este valoros în muzica altor popoare. E necesar însă să ne ferim de excese ; compozitorii noștri să scrie mai multă muzică bună și, cînd avem asemenea muzică, s-o difuzăm cît mai larg. El a arătat că cele mai mari succese din cariera sa le-a obținut tocmai interpretînd lucrări originale ale muzicii noastre ușoare.

Vorbitorul a criticat faptul că tocmai piese originale care au fost apreciate în diverse comisii de selecționare nu au fost programate la radio și a recomandat o mai îngrijită întocmire a repertoriului de muzică ușoară difuzată pe această cale.

Ocupîndu-se apoi de tinerii interpreți care s-au afirmat în timpul din urmă, a subliniat necesitatea îndrumării acestora pentru a se evita copierea nereușită a stilului unor cîntăreți cunoscuți, lucru care din păcate se întîlnește destul de des. El și-a propus să dedice acestor tinere elemente o parte din timpul său.

Compozitorul H. MĂLINEANU a spus că dezvoltarea în continuare a muzicii ușoare românești comportă o permanentă ridicare a nivelului profesional și de cultură generală al compozitorilor, o mare probitate profesională și, în primul rînd, dorința creatorului de a se valorifica el însuși ca artist. Dacă fiecare compozitor și-ar pune cu pasiune problema să producă pentru toate sectoarele muzicii ușoare cu același devotament, cu același interes, cu aceeași căldură cu care se consacră luptei pentru șlagărul „la modă", desigur că s-ar putea acoperi toate sectoarele muzicii ușoare. Vorbitorul a subliniat răspunderea Uniunii compozitorilor în stimularea creației de muzică ușoară. El s-a referit, de asemenea, la activitatea cîntăreților de muzică ușoară, combătînd interpretările lipsite de personalitate, imitarea unor interpreți străini. Datoria fiecărui interpret — a spus el — este să promoveze cu prioritate muzica românească, să urmărească nu succese facile ci reușite artistice de real prestigiu, interpretînd lucrări de calitate. În această problemă, a spus vorbitorul, este de subliniat că interpreții care se situează pe o poziție necritică în fața muzicii și interpreților străini au părăsit posturile militante. Vorbitorul a insistat asupra importanței unei selecții competente a producțiilor de muzică ușoară, asupra răspunderii tuturor instituțiilor de difuzare și a necesității ca ele să asigure un bun discernămînt în promovarea muzicii.

Poetul ION BRAD, secretar al Uniunii scriitorilor, a vorbit îndeosebi despre textele de muzică ușoară, pledînd împotriva platitudinii, pentru lărgirea orizontului tematic, pentru crearea unor texte bogate în idei și expresive, de înaltă valoare artistică. El a relevat însemnătatea acestui gen, faptul că textele cîntecelor trebuie privite de către autorii lor, ca și de către compozitori, ca o creație poetică majoră. Am cercetat foarte multe cîntece — a spus vorbitorul — și am constatat o mare sărăcie de idei. Aș putea da numeroase exemple. În „De dorul tău", de George Voinescu, se spune ... „cu ochii închiși am să veghez". În „Pastel nocturn" nu există nimic care să sugereze frumusețile țării noastre. Versurile acestea sînt de Mircea Block. În „Cîntec de dor", semnat de Jack Fulga, se vulgarizează ideea și sentimentul. În alt cîntec Marin Traian spune : „Îmi place să cînt, / Spun lecția la microfon : M-ajută un diapazon/ O tobă și un bas/ Fără glas/ Cînd mă aud mor de necaz/Sîc, sîc, sîc/.

Cenaclul autorilor de texte — care s-a propus să fie înființat pe lîngă Uniunea scriitorilor va urmări orientarea acestei creații, depistarea talentelor, asigurarea unor texte de calitate, bazîndu-se și pe colaborarea compozitorilor. Ar fi util ca și presa literară să acorde mai multă atenție calității textelor de muzică ușoară. Cercurile literare din regiuni ar putea include scrierea unor asemenea texte în preocupările lor.

Tovarășul SANDU ELIAD, directorul Teatrului satiric-muzical „C. Tănase", a insistat asupra necesității unor exigențe sporite față de creație din partea tuturor instituțiilor. Vorbitorul a arătat că teatrul pe care-l conduce a fost criticat pe drept cuvînt pentru numeroasele slăbiciuni pe care le-a dovedit în alegerea repertoriului, acceptînd multe lucrări slabe — fie în ceea ce privește textul, fie în ceea ce privește muzica. Discuțiile care se duc în consiliul artistic al teatrului sînt destul de anemice, cu menajări reciproce, atît din partea interpreților cît și a reprezentanților Uniunii compozitorilor care vin să asculte piesele respective. Mai mulți participanți la discuție, care au luat ulterior cuvîntul, au criticat însă poziția vorbitorului — de a „justifica" lipsa de exigență în selecționarea lucrărilor de muzică ușoară prin așa-zisele „presiuni" ale unei părți mai înapoiate a publicului, ca și ale unor autori, compozitori etc. ; s-a subliniat în discuție că rolul teatrului este tocmai de a promova cu fermitate principială, cu înaltă exigență muzica și textele de calitate.

Semnalînd necesitatea unor forme de pregătire profesională pentru interpreții instrumentiști și creatorii de muzică ușoară, tov. Sandu Eliad a propus înființarea unei secții speciale pe lîngă Conservator. Nu ni se pare judicioasă opinia sa că exigențele în admiterea și pregătirea cadrelor în acest domeniu pot fi mai mici ; muzica ușoară nu este o artă minoră — ea se cere creată și interpretată cu o înaltă ținută profesională, cu gust și sensibilitate.

Vorbitorul a arătat în încheiere că un judicios schimb de soliști cu străinătatea cît și schimbul unor spectacole întregi ar oferi publicului termeni de comparație, contribuind la ridicarea bunului gust, a spiritului de discernămînt.

Amintind că Uniunea Compozitorilor s-a ocupat într-o anumită măsură de situația muzicii ușoare, compozitorul ION DUMITRESCU, prim secretar al Uniunii, a arătat că, totuși, această activitate a adus prea puține rezultate practice, iar soluțiile preco-

nizate într-un șir de probleme n-au fost puse în aplicare. Din păcate, tov. Ion Dumitrescu nu s-a referit mai pe larg și mai analitic, în cuvîntul său, la rolul și răspunderea Uniunii compozitorilor — și, îndeosebi, a secției sale de muzică ușoară — în îndrumarea creației de acest gen, la preocuparea insuficientă, lipsită de perseverență a conducerii Uniunii pentru dezvoltarea unei creații de muzică ușoară bogate în conținut, de o autentică valoare artistică.

Muzica ușoară — a spus vorbitorul — este un gen specific de masă, un mijloc eficient și puternic de educație artistică și cetățenească. Ea are domenii diverse, de la cîntecul mic pînă la muzica ușoară simfonică, cu caracter de concert. Fiecare domeniu își are problemele lui de realizare, pe care noi le studiem la Uniunea compozitorilor. Uniunea compozitorilor a înființat și îndrumat secția de muzica ușoară, a organizat cursuri de perfecționare a meșteșugului compozitorilor din acest domeniu, am organizat dezbateri periodice pe planul Uniunii compozitorilor ca și în afara acestei instituții. Am sprijinit și vom sprijini cu și mai multă eficiență ridicarea măiestriei artistice a compozitorilor de muzică ușoară. În discuțiile purtate în repetate rînduri cu Uniunea scriitorilor am cerut concursul poeților noștri de prestigiu, am cerut să se apropie de acest gen care are, fără îndoială, specificul său. Într-o măsură esențială deficiențele semnalate în domeniul creației de muzică ușoară se datoresc slabei calități a textelor.

Așa cum a subliniat vorbitorul, desi există răspunderi complexe, factorul important în îndrumarea creației, este Uniunea compozitorilor. Oprindu-se apoi asupra unor probleme specifice, el a arătat că în ce privește, de pildă, muzica de dans, se ridică probleme privind creația pe unele ritmuri moderne, consacrate, probleme care constituie o preocupare pentru compozitori ; experiența pozitivă dobîndită în creația unor tangouri, cu un caracter original, sau chiar cu intonație romînească, ar putea fi extinsă, fără a se cădea, firește, în exagerare.

În încheiere, vorbitorul a făcut o serie de propuneri.

De asemenea se impune crearea unei comisii unice de îndrumare a creației de muzică ușoară care să fie reprezentativă și ale cărei opinii să aibă un rol hotărîtor în toate domeniile de îndrumare a creației, interpretare și difuzare a acestui gen.

Este necesar — a arătat primul secretar al Uniunii compozitorilor — organizarea de către cele două uniuni de creatori a activității autorilor de texte în vederea orientării către cunoașterea mai profundă a realităților vieții noastre și către ridicarea măiestriei lor profesionale ; organizarea activității interpreților vocali și instrumentiști. În foarte multe rînduri, a spus vorbitorul, subsemnatul am făcut, în numele Uniunii compozitorilor, propuneri concrete de ameliorare a situației creației, difuzării și interpretării muzicii ușoare.

Trebuie asigurată difuzarea coordonată a muzicii ușoare, trebuie asigurată pătrunderea creațiilor valoroase ale muzicii ușoare de peste hotare și eliminate acele lucrări care nu contribuie la educația estetică și etică a publicului nostru. Trebuie să contribuim la formarea spiritului de discernămînt și selecție în rîndul tineretului, prin educația în școli etc.

Este necesar să organizăm în cadrul Uniunii compozitorilor specializarea unor critici și muzicologi, care să contribuie în presă la dezbaterea și oglindirea competentă a problemelor muzicii ușoare.

Trebuie găsite formele didactice cele mai adecvate pentru perfecționarea pregătirii profesionale a interpreților de muzică ușoară.

Se cere stimulată activitatea creatoare și interpretativă de acest gen în alte orașe din țară. Trebuie să stimulăm și să reglementăm promovarea creatorilor și interpreților din rîndul amatorilor. Trebuie să organizăm acțiunea de răspîndire a muzicii noastre ușoare peste hotare, să instituim concursuri și alte manifestări menite a contribui la popularizarea creațiilor valoroase în acest domeniu.

Tovarășul N. ONIGA, prim adjunct al comisiei pentru activitatea cultural-educativă a C.C.S., a arătat că, în ultimii ani, Uniunea compozitorilor a realizat o serie de acțiuni menite să întărească legătura între compozitori și oamenii muncii din întreprinderi și fabrici. Unii compozitori au venit în întreprinderi să ajute formațiile artistice de amatori, brigăzile artistice de agitație, dar acest lucru s-a făcut insuficient în domeniul muzicii ușoare. Anul trecut, un grup de compozitori a vizitat uzinele „Griviția Roșie". Cu acest prilej, muncitorii au adresat compozitorilor rugămintea de a compune lucrări care să li se adreseze direct. Cu toate că a trecut mult timp, nici un compozitor nu a scris un cîntec pentru oamenii muncii de acolo, care continuă să aștepte.

În ceea ce privește colaborarea între textieri și compozitori trebuie semnalat un fapt îmbucurător : unii scriitori cunoscuți ca Cicerone Theodorescu, Ion Brad, Ștefan Iureș ș.a. au creat texte bune destinate muzicii ușoare. Desigur, rămîne încă mult loc pentru o colaborare mai strînsă și o participare mai activă din partea mai multor scriitori contemporani.

În legătură cu popularizarea muzicii ușoare, tov. Oniga a spus : avem mulți interpreți de valoare, îndrăgiți de masele populare, ca Dorina Drăghici, Gică Petrescu, Aida Moga, Constantin Drăghici, Nicolae Nițescu, George Bunea etc. care au interpretat multe piese reușite ale compozitorilor noștri. Dar, în același timp, există cîntăreți care, în goana după succesul ieftin, răspîndesc piese fără valoare artistică, cu un conținut vulgar. Totodată, acești interpreți constituie pentru artiștii amatori, care au început să-i imite, o pildă nedorită.

Tovarășul I. CHIRILĂ, directorul Teatrului muzical din Brașov, a împărtășit din experiența de început a muncii tînărului colectiv de estradă, relevînd succesul unor spectacole alcătuite în cea mai mare parte din creații muzicale originale, cu un conținut legat de viața nouă din patria noastră. Combătînd tendințele unor conduceri de teatre de estradă de a accepta în spectacole bucăți de slabă calitate, vorbitorul a subliniat că tocmai lucrările cu o tematică bogată, bine orientate, se bucură de aprecierea publicului. Vorbitorul a atras atenția, de asemenea, asupra ținutei îndoielnice a unor soliști din turneele organizate sub egida O.S.T.A., turnee care au stîrnit proteste din partea spectatorilor.

Tovarășul MIRCEA DOBRESCU, reprezentant al Ministerului Comerțului Interior, s-a ocupat de greutățile ivite în activitatea formațiilor de muzică ușoară din unitățile de alimentație publică. Organele de resort din Minister s-au străduit să îmbunătățească componența acestor formații. În urma unei consfătuiri cu reprezentanți ai C.S.C.A. s-a întocmit planul de măsuri privind asigurarea pentru viitor a formațiilor muzicale de pe litoral, plan ce se va concretiza în instrucțiuni detaliate elaborate de C.S.C.A. și M.C.I.

Vorbitorul a solicitat ajutorul Casei de creație pentru selecționarea instrumentiștilor și soliștilor ce vor compune formațiile din localuri. El s-a asociat propunerii făcute în legătură cu înființarea unor cursuri pentru interpreții de muzică ușoară. De asemenea a sugerat Uniunii compozitorilor să pună la dispoziția formațiilor de local partituri valoroase iar Casei de discuri Electrecord să îmbogățească repertoriul tonomatelor.

Tovarășul CONSTANTIN PRISNEA, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Radio și Televiziune, s-a referit la marea forță de influențare a emisiunilor radioteleviziunii. Vorbitorul a arătat că,

în urma criticilor formulate în ultimul timp, au fost luate unele măsuri de îmbunătățire a emisiunilor de muzică ușoară — pe linia îmbogățirii repertoriului lor cu lucrări reprezentative și a combaterii lipsei de exigență în difuzare ; s-au organizat audiții colective în întreprinderi, cu noi creații românești din acest gen, a fost inițiat „studioul artistului amator" ; au fost atrași în muzica ușoară interpreți valoroși din alte genuri, ca opera și opereta ; s-au obținut progrese în colaborare cu unii compozitori.

Arătînd în continuare că în programele de muzică ușoară ale radioteleviziunii se mai strecoară încă piese slabe, inexpresive, lipsite de conținut, vorbitorul a spus : criticile făcute în referat și în discuții privind problemele de conținut și interpretare sînt îndreptățite iar radioteleviziunea este hotărîtă să asigure înlăturarea lipsurilor relevate. Ar fi fost de așteptat ca vorbitorul să fi analizat mai profund deficiențele pe acest tărîm ale radioteleviziunii și să se fi referit mai pe larg la măsurile ce vor fi luate pentru înlăturarea lor.

În continuare, vorbitorul a arătat că în alcătuirea programelor se întîmpină dificultăți, deoarece numărul de lucrări valoroase ale compozitorilor noștri este insuficient în raport cu necesitățile mereu crescînde ale emisiunilor. În aceeași ordine de idei, tov. C. Prisnea relevă pericolul banalizării pieselor de muzică ușoară datorită prea desei lor folosiri. Este de dorit ca eforturile Radioteleviziunii de a programa cît mai multă muzică ușoară românească să fie susținute de o intensificare a activității creatoare a compozitorilor.

Vorbitorul s-a adresat compozitorilor, cerîndu-le să sprijine difuzarea muzicii ușoare originale, scriind mai multe piese frumoase, de ținută, cu texte corespunzătoare. Calitatea muzicii ușoare la radio — a spus el — depinde în primul rînd de calitatea creațiilor compozitorilor noștri, de orientarea lor, de preocuparea scriitorilor pentru îmbunătățirea conținutului și formei muzicii ușoare.

În încheierea cuvîntului său, tov. C. Prisnea a considerat deosebit de utilă o discuție cu compozitorii de muzică ușoară în legătură cu noile mijloace tehnico-acustice de care dispune Radioteleviziunea noastră, deoarece se impune o mai mare grijă în ceeace privește orchestrația și aranjamentele pieselor ce se vor scrie de aci înainte.

În CONCLUZIILE ședinței a luat cuvîntul tov. DUMITRU POPESCU, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Pornind de la întrebarea : ce exprimă muzica ușoară, ce conținut de idei și de sentimente vehiculează ea, ce cîntă în ultimă instanță compozitorii și autorii textelor de muzică ușoară, el a vorbit pe larg despre problemele de conținut ale acestui gen cu mare forță de influențare, despre vastul orizont de inspirație pe care realitățile noastre, transformările revoluționare care au loc în sînul societății noastre, în viața materială și spirituală a oamenilor muncii, în atmosfera socială și morală generală, îl deschid autorilor de muzică ușoară. Vorbitorul s-a referit la diversitatea de genuri ale muzicii ușoare, la posibilitățile diferențiate pe care le oferă fiecare gen în parte de a îmbrățișa această gamă largă de teme și subiecte ale actualității. Sarcina principală a muzicii ușoare, a spus vorbitorul, este aceea de a contribui, alături de celelalte arte, la opera de educare socialistă a maselor, la formarea omului nou, înaintat, la cultivarea trăsăturilor morale și a gusturilor estetice proprii societății socialiste, la înfrumusețarea vieții constructorilor socialismului. Ascultătorii doresc cîntece frumoase, decente, melodioase, pe care să le poată reține, doresc și melodii de dans, de înaltă ținută, și nu poate exista satisfacție mai mare pentru un compozitor decît ca lucrările sale să corespundă acestor exigențe, să fie preluate de publicul larg. Noi trebuie să satisfacem acel tip nou de public — a spus vorbitorul — care se formează în noile noastre condiții sociale ; acel public alcătuit din oamenii muncii, care apreciază arta pe baza principiilor estetice ale socialismului, ale cărui cerințe față de artă pornesc de la un punct de vedere superior — al sensului, al conținutului ei.

În continuare, el a insistat asupra necesității de a se combate producțiile hibride, de pseudo-actualitate, platitudinea și tendințele imitatoare în creația și în interpretarea muzicii ușoare, influențele străine, decadente, asupra necesității de a se cultiva stilurile personale, varietatea de genuri, folosirea creatoare a tezaurului folcloric.

În toate sectoarele de creație, realismul-socialist implică dezvoltarea conținutului nou caracteristic vremurilor pe care le trăim, într-o formă specifică poporului nostru, determinată de obiceiurile, de tradiție, de evoluția și de cultura sa anterioară. Noi știm — a spus vorbitorul — de ce prestigiu se bucură muzica noastră populară ; știm pe ce podiumuri înalte se situează ea la concursurile și festivalurile internaționale și în acest sens n-aș vrea să amintesc decît excepționalul succes pe care l-a avut recent formația „Rapsodia Română" în Statele Unite ale Americii. Folclorul nostru este recunoscut ca unul dintre cele mai bogate, mai frumoase și mai impresionante. Oare acest tezaur minunat nu poate oferi un teren de inspirație valoroasă pentru compozitorii de muzică ușoară ? Muzica ușoară a tuturor popoarelor are ceva caracteristic, ea este impregnată de trăsăturile culturii naționale a poporului respectiv. Cu un asemenea profil muzica noastră ușoară va aduce o contribuție valoroasă în concertul general al creației artistice, în patrimoniul internațional al artei. Desigur, acest deziderat nu trebuie absolutizat și trivializat, ducînd la îngustarea artificială a sferei procesului de creație.

Un accent deosebit a pus vorbitorul pe problema exigenței ideologice și artistice față de creație și interpretare, ca și față de difuzarea muzicii ușoare și de dans, subliniind rolul instituțiilor care răspund de stimularea, îndrumarea și răspîndirea acestei muzici, de formarea repertoriului soliștilor, educarea publicului și, îndeosebi, a tineretului.

Au fost formulate cu drept cuvînt — a spus vorbitorul — critici la adresa unor organe din subordinea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și la adresa Consiliului muzicii. Va trebui să crească exigența ideologică și artistică în toate aceste sectoare, să se dezvolte ajutorul și îndrumarea pe care aceste instituții de difuzare și organele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă sînt chemate să-l acorde muzicii ușoare.

Principialitatea și exigența trebuie să fie dublate, în munca de îndrumare, de căldură și spirit constructiv, trebuind să se ridice, de asemenea, și nivelul competenței celor chemați să aprecieze și să discearnă în materie de muzică ușoară. Cerințele dezvoltării muzicii ușoare românești impun cultivarea unei atmosfere sănătoase de creație, a unor relații de principialitate, de colaborare activă între compozitori, autori de texte, interpreți și instituțiile de difuzare în vederea atingerii scopului comun : satisfacerea exigențelor pe deplin îndreptățite ale oamenilor muncii.

Credem că avem toate posibilitățile — forțele, talentele și voința necesară — pentru ca, mobilizînd tot ce este mai înaintat și pozitiv în sfera muzicii ușoare, să ridicăm și pe acest tărîm prestigiul culturii socialiste românești. În acest sens trebuie să înțelegem această consfătuire : ca o expresie a grijii partidului nostru pentru dezvoltarea creației artistice în sectorul muzicii ușoare, pentru valorificarea mai deplină și eficientă a talentului autorilor în vederea dezvoltării acestei arte pe drumul larg al slujirii țelurilor educative, pentru care militează întreaga noastră cultură socialistă.

În încheierea dezbaterii au fost adoptate recomandările făcute de Consiliul muzicii compozitorilor, autorilor de texte, uniunilor de creație, interpreților și instituțiilor de difuzare a muzicii ușoare, publicațiilor de specialitate, în care sînt incluse o serie de propuneri făcute în cadrul referatului și al discuțiilor.

Subliniindu-se că principala condiție a ridicării nivelului muzicii de acest gen este creșterea exigenței ideologice și artistice, în recomandări se arată că muzica ușoară românească este chemată să oglindească într-o măsură sporită realitățile noi socialiste din țara noastră, să exprime optimismul și avîntul creator al oamenilor muncii, patriotismul lor fierbinte, trăsăturile morale înaintate ale constructorilor socialismului.

Uniunea compozitorilor este chemată să antreneze pe cei mai valoroși compozitori pentru ca într-un timp cît mai scurt să dea publicului lucrări de muzică ușoară de înaltă ținută artistică, inspirate din viața poporului nostru, cîntece de muncă, de dragoste, de prietenie, de sărbătoare, de excursie, cîntece consacrate tineretului și studenților, diferitelor profesiuni etc., care să îmbogățească repertoriile formațiilor și soliștilor noștri, constituind modele ale genului demne de urmat. Continuînd cele mai bune tradiții ale muzicii ușoare românești, compozitorii vor valorifica marea bogăție a elementelor intonaționale oferite de creația poporului nostru, vor cultiva trăsăturile stilistice proprii muzicii noastre ușoare, vor realiza creații de un înalt nivel artistic.

Pentru obținerea unor mai mari varietăți de stiluri și ridicarea calității și a nivelului profesional în sectorul creației de muzică ușoară, se sugerează Uniunii compozitorilor să atragă în acest domeniu de activitate compozitori de muzică simfonică și de mase.

În scopul îmbunătățirii ideologice și artistice a textelor de muzică ușoară și pentru realizarea unor noi lucrări inspirate din actualitate, Uniunea scriitorilor, în colaborare cu Uniunea compozitorilor, își propune să organizeze un cenaclu al creatorilor textelor de muzică ușoară, care să constituie cadrul permanent de îndrumare a acestora.

Instituțiile care difuzează muzica ușoară, și în primul rînd radioteleviziunea, teatrele de estradă și Casa de discuri Electrecord, considerînd ca o datorie de onoare sprijinirea dezvoltării continue a muzicii ușoare românești, vor activa pentru descoperirea și formarea de noi compozitori, autori de texte și interpreți talentați. Aceste instituții trebuie să-și îmbunătățească activitatea de avizare și selecționare a creației de muzică ușoară, pentru a contribui cu grijă și principialitate la stimularea talentelor autentice, barînd drumul producțiilor slabe, al prostului gust și al platitudinii, al manifestărilor decadente în creația și interpretarea muzicii ușoare și de dans. Se recomandă radioteleviziunii să organizeze periodic analize ale programelor de muzică ușoară, să difuzeze cu regularitate emisiuni speciale pentru lansarea de noi lucrări valoroase.

Se sugerează consiliului cinematografiei să indice studiourilor de filme „București" și „Alexandru Sahia" ca în colaborare cu Uniunea compozitorilor și Uniunea scriitorilor, să asigure crearea și lansarea în filmele noi, comedii cinematografice, jurnale de actualități etc., a unor cîntece de muzică ușoară valoroase.

Se recomandă teatrelor de estradă să prezinte în fiecare premieră melodii originale noi, de înaltă ținută artistică. Casa de discuri „Electrecord" și Editura muzicală vor asigura cu operativitate și în tiraje corespunzătoare difuzarea creațiilor de muzică ușoară de mare popularitate, acordînd un loc preponderent pieselor românești.

Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă i se propune să organizeze anual un concurs de creație și un Festival de muzică ușoară românească, cu prilejul cărora se vor acorda premii pentru cele mai reușite creații noi (muzică și versuri) precum și pentru interpretare. Casa de discuri „Electrecord" va institui „Premiul discului", care va fi decernat anual pentru cea mai bună interpretare de muzică ușoară românească.

În vederea creșterii nivelului artistic al interpretării, instituțiile care răspund de activitatea formațiilor de muzică ușoară sînt chemate să organizeze cursuri de perfecționare profesională, iar Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în colaborare cu radioteleviziunea și teatrele de estradă, să inițieze anual concursuri pentru tinerii soliști din întreaga țară în vederea promovării de noi talente. Pentru pregătirea de noi cadre de interpreți de muzică ușoară se recomandă Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă ca, în colaborare cu Ministerul Învățămîntului, să studieze organizarea unor forme de școlarizare a tinerilor care manifestă talent și aptitudini deosebite în această direcție. Pentru justa îndrumare a interpreților de muzică ușoară și îmbunătățirea calității artistice a spectacolelor, A.T.M.-ul va iniția periodic audiții, urmate de dezbateri, asupra stilului de interpretare a unor soliști și formații de muzică ușoară, va organiza discuții în jurul unor spectacole și concerte noi.

Presa este chemată să oglindească și să dezbată în mod susținut problemele creației, interpretării și difuzării muzicii ușoare, să combată cu intransigență fenomenele negative ce se manifestă în acest domeniu de activitate artistică, să asigure apariția de cronici ale spectacolelor și concertelor de muzică ușoară, prezentări de noi discuri, discuții cu ascultătorii, raiduri-anchetă privind difuzarea muzicii la casele de cultură, cluburi, restaurante etc. Pentru orientarea creatorilor, interpreților și a iubitorilor de muzică ușoară, revistele „Contemporanul" și „Muzica" vor publica cu regularitate studii și articole consacrate acestui gen.

În vederea coordonării activității tuturor factorilor de creație, interpretare și difuzare a muzicii ușoare românești, se recomandă înființarea Comisiei de muzică ușoară a Consiliului muzicii, alcătuită din: compozitori, poeți, interpreți, critici și reprezentanți ai instituțiilor principale de difuzare (Radioteleviziunea, „Electrecord", Editura muzicală, O.S.T.A., Casa centrală a creației populare și Teatrul „C. Tănase"). Această comisie va trebui să se preocupe în mod sistematic de munca comisiilor de achiziție și difuzare a muzicii ușoare, să analizeze periodic repertoriul diferitelor instituții și formații artistice, să organizeze audiții și discuții asupra principalelor probleme ale genului, să studieze fenomenele ce se manifestă în acest domeniu, adoptînd măsurile necesare.

Răspunzînd scopului propus, ședința Consiliului muzicii a prilejuit abordarea unui șir de probleme importante ale muzicii ușoare, a constituit un valoros schimb de experiență între creatori și interpreți, a stabilit un ansamblu de propuneri concrete în vederea dezvoltării acestui gen. Pentru a asigura ședinței o cît mai mare eficacitate, este necesar ca aceste probleme să fie aprofundate în continuare, organizîndu-se discuții, analize în cadrul instituțiilor de difuzare a muzicii ușoare și urmărindu-se cu perseverență aplicarea măsurilor preconizate.

VASILE TOMESCU

Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi de Dumitru Capoianu

Compozitorul Dumitru Capoianu s-a remarcat îndeosebi prin Divertismentul pentru coarde și două clarinete, Concertul pentru vioară și orchestră, Cvartetul pentru coarde, Sonata pentru violă și pian și muzica unor filme distinse cu premii internaționale.

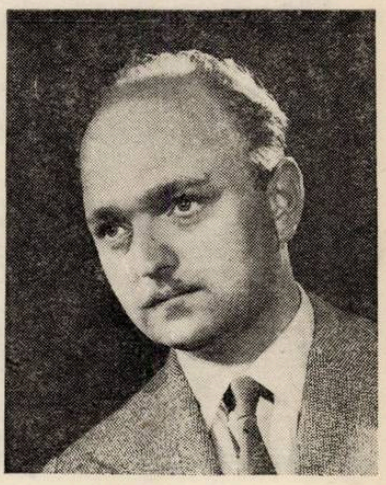
Îndeosebi lucrări ca Divertismentul pentru coarde și două clarinete și Cvartetul pentru coarde îmbină armonios dinamismul ideilor cu fantezia armonică-orchestrală și echilibrul formei.

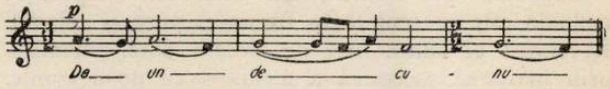
În această categorie se situează și una dintre ultimele lucrări ale compozitorului — Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi. Capoianu a izbutit aci să găsească o modalitate pe cît de simplă pe atît de ingenioasă și proaspătă, înviorătoare, de exprimare. Aceasta se explică — credem — prin faptul că compozitorul este foarte receptiv, sensibil la intonațiile vii ale epocii noastre. aparținînd celor mai variate domenii ale muzicii. Selectînd cu discernămînt și gust elementele viguroase, mobile și autentice din fondul melodic de circulație largă, compozitorul le prelucrează cu subtilitate și viziune artistică proprie.

Cele cinci cîntece din Ardeal reprezintă melodii și versuri populare din colecția folcloristului Ilarion Cocișiu. Înveșmîntarea lor coral-instrumentală este atît de adecvată melosului original, încît acesta își păstrează puritatea expresiei, prospețimea și culoarea simțirii artistice inițiale, căpătînd un nou relief prin intensificarea nuanțelor, prin sublinierea contrastelor între elementul liric-poetic și cel umoristic-dramatic. Între piese, cîteva riturnele instrumentale leagă organic întreg ciclul, amintind de episoadele instrumentale din muzica populară vocală cu acompaniament.

Compozitorul izbutește să dovedească posibilitatea folosirii ca temă de inspirație a vechilor obiceiuri care își confirmă caracterul lor laic, legat de viața și munca poporului.

Prima piesă, intitulată „Cununa", se bazează pe expunerea monodică de către cor a unei melodii simple, în mișcarea andantino, de o expresie lirică sobră, concentrată. Versurile redau — potrivit vechilor tradiții — bucuria acelora la care vine mireasa și regretul acelora de la care ea pleacă. Este de observat logica ritmică și intonațională a frazei, compusă din cinci tacte. Primul tact ia naștere dintr-un embrion — pătrime cu punct + optime care coboară o secundă — perfect dublat — doime cu punct + pătrime care coboară o terță. Al doilea tact sintetizează toate elementele ritmice și intonaționale anterioare în valori unice nerepetabile. Următoarele două tacte cuprind o broderie în 2/2 care în măsura finală este amplificată proporțional măsurii de 3/2 dînd naștere cadenței. Această frază repetată constituie momentul expunerii lirice a primului distih





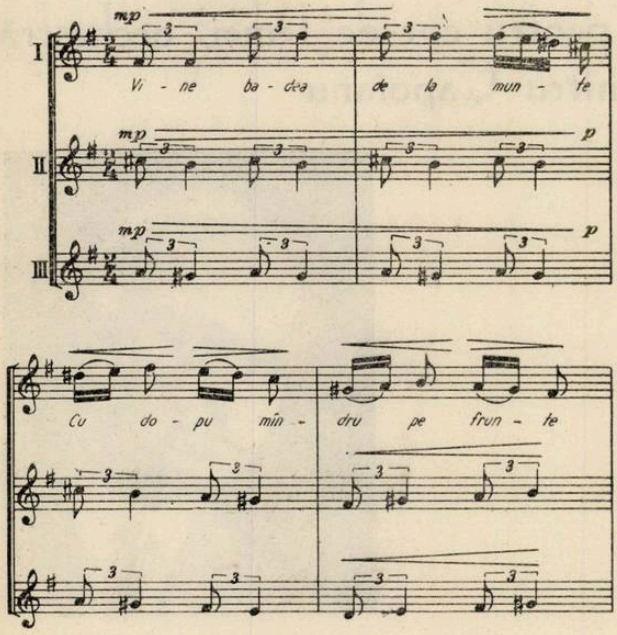
Al doilea distih este redat prin transpunerea melodiei în fa diez (minor) susținută printr-un acompaniament coral de trei și patru voci în formație compactă, bazat pe septime și creînd o primă reliefare a valorilor latente ale melodiei. Este o interesantă investigație de temă cu variațiuni de tip polifonic popular, care se afirmă în primul cîntec al ciclului. În ce privește procedeul acompanierii prin acorduri de septimă în stare directă sau răsturnată, acesta este anunțat la orchestră o dată cu expunerea melodică a temei, sugerînd astfel procedeul popular al însoțirii vocii cu acorduri instrumentale constituite din pedale sau grupuri consonante și disonante, în funcție de conducerea cea mai „melodică" a vocilor acompaniatoare.

Aceeași frază prezintă următorul distih într-o a doua reliefare ce se datorește ambitusului coral, creării unui acompaniament de 4—5 voci larg desfășurate, bazat pe none și încheiat cu expresive cadențe disonante.

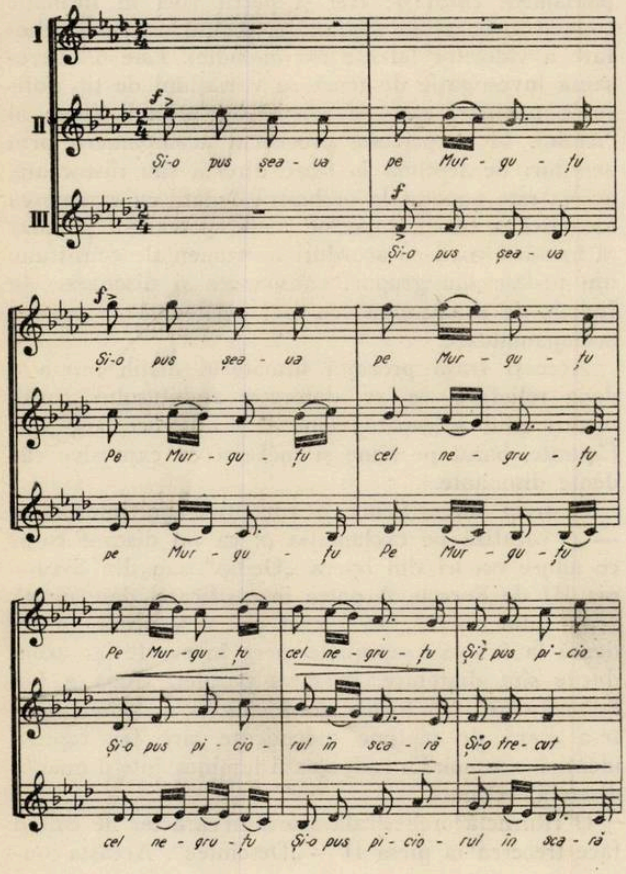
A treia intensificare o constituie un intermezzo — o vocaliză pe exclamația *a*, ca un discant coral ce aduce ecouri din opera „Oedip" sau din Simfonia III de Enescu. A patra intensificare, desfășurată „con tutta forza", se bizuie pe o scriitură corală densă la 5 voci ; sopranele merg în cvarte iar acordurile sînt diatonice, în mers paralel. După a 5-a intensificare, sub forma acompanierii melodiei printr-o scară de septime ascendente, are loc repriza identică a temei. Ea cadențează luminos, într-o nuanță discretă, reținută.

O riturnelă orchestrală scurtă în caracter de colind face trecerea la piesa II — „Descîntec". Aceasta con-

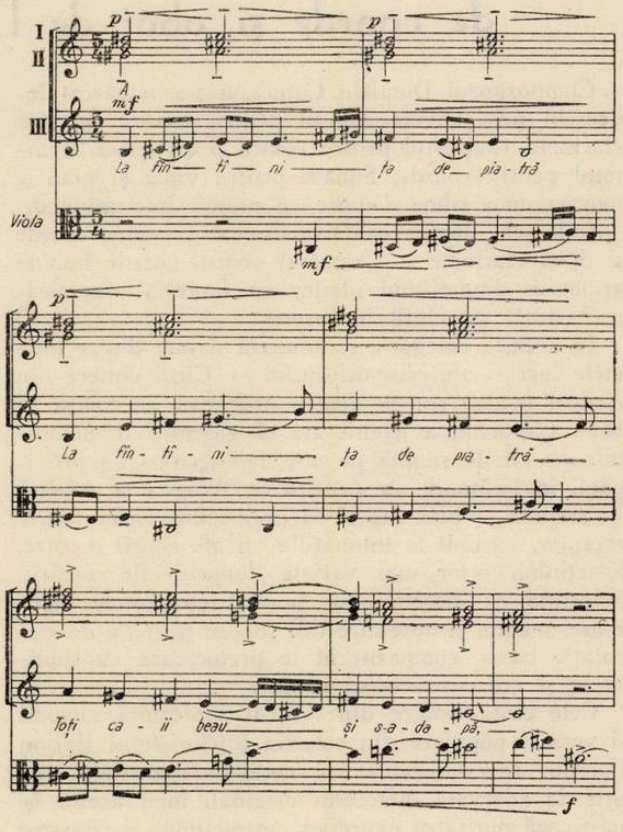
ține versuri de o rară frumusețe poetică ce vorbesc despre vraja dragostei. Ritmul de horă este încadrat într-un acompaniament orchestral cu tehnică de pizzicato, creînd o atmosferă de scherzo liric-dramatic



Capoianu are îndrăzneala maximei simplități: melodia este prezentată în forma ei pură și reluată. Revenirea ei aduce însă de fiecare dată dinamism prin înălțarea succesivă a melodiei cu două cvinte. După un canon, tema e contrapunctată cu o frumoasă pricepere a dezvoltării substanței melodice populare

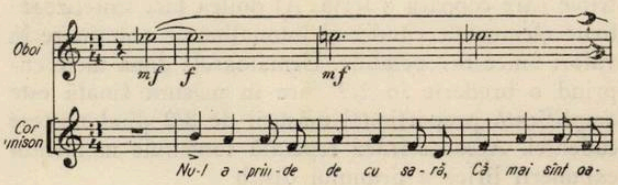


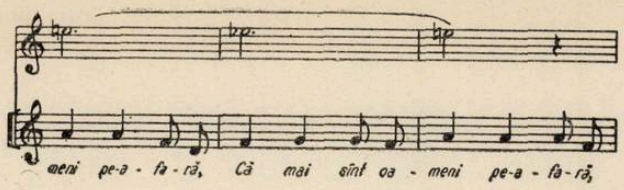
„Cîntec de nuntă" vădește o scriitură corală potrivită pe deplin celeia a lui Vidu, de pildă, cu excepția cadenței pe un acord de 7 sunete, formînd o terțdecimă completă, pe bază minoră, plină de culoare aparte și de tensiune interioară. Iată un moment caracteristic de polifonie pe temă populară



A patra piesă, „Cîntecul miresei", este de asemenea un episod liric de amplă respirație. Caracaterul de lamento ritual este viu subliniat de fizionomia modală în continuă prefacere și de intervalul de cvartă, structural acestei melodii. Scriitura corală se dezvoltă prin excelență polifonic, cu dese fugatouri sprijinite pe acel interval de cvartă, cu episoade marcate de crescendo-uri ce sporesc sensul elegiac al versului popular. Oboiul, violoncelul și vioara aduc culorile complementare ale acestei atmosfere adumbrite.

Ultima piesă, „Blestem", se apropie, în ceea ce privește conținutul, de poezia noastră modernă pe această temă. Întreaga piesă se bazează de fapt pe repetarea ostinată a unui motiv cvasi-recitat, neîntrerupt pînă la cadență decît de scurte intervenții orchestrale





Considerăm că cele 5 cîntece prezentate pe scurt aci constituie o reuşită integrală a autorului. O obiecţie de detaliu sau de fond ar fi improprie căci lucrarea se desfăşoară organic, cu aceeaşi armonie între elementele sale componente pe care o întîlnim în melodica populară ce-i stă la bază. Dumitru Capoianu dovedeşte, o dată mai mult, viabilitatea resurselor insipraţiei populare, eficienţa unei scrieturi simple dar elocvente, actualitatea imediată a genului coral-simfonic de accesibilitate. Ecoul viu stîrnit în rîndul formaţiilor interpretative şi al ascultătorilor reprezintă dovada afirmaţiilor noastre. Dacă Concertul pentru vioară şi Sonata pentru violă ale lui D. Capoianu relevau bogăţia inspiraţiei şi fantezia armonică, lăsînd de dorit prin caracterul puţin închegat al formei, printr-o relativ slabă soliditate interioară a construcţiei, lucrări ca Divertismentul pentru coarde şi două clarinete, Cvartetul pentru coarde şi cele cinci cîntece analizate nu mai prezintă deficienţele amintite. Experienţa reuşită a compozitorului cu prilejul lucrării la care ne-am referit obligă pe Dumitru Capoianu să abordeze în lucrările viitoare de acest gen o tematică de mai puternică rezonanţă contemporană. Aceasta va fi în măsură să determine o şi mai puternică forţă emotivă prin sinteza între inspiraţia populară şi fantezia creatoare bogată — două laturi specifice artei lui Dumitru Capoianu.

Noi lucrări prezentate în secţiile de creaţie ale Uniunii compozitorilor

În primul trimestru al anului secţiile de creaţie ale Uniunii compozitorilor au examinat şi discutat lucrările recente ale compozitorilor.

Printre lucrările simfonice şi în genul muzicii de cameră realizate în ultimul timp sînt : *Cvartetul de coarde nr. 5* şi *Sonata pentru violă şi violoncel* de Wilhelm Berger, *Simfonietta II-a* (dedicată cuceritorilor cosmosului) de Dumitru Bughici, *Sonata pentru clarinet şi pian* şi *Patru piese pentru pian* de Tudor Ciortea, *Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel şi orchestră* de Paul Constantinescu, *Simfonia tinereţii* de Tibor Fatyol, *Şapte miniaturi pentru orchestră* de Ludovic Feldman, *Interludiu simfonic* de Mircea Istrate, *Preludiu, coral şi final* pentru pian de Myriam Marbé, *Concert pentru două violoncele şi orchestră* şi *Cinci cîntece nocturne* pentru voce şi orchestră de Alfred Mendelsohn, *Sonatina pentru vioară şi pian* de Tiberiu Olah şi *Concertul pentru orchestră de coarde* de Adalbert Winkler.

La secţia de muzică corală şi de mase au fost prezentate următoarele noi cîntece de mase şi piese corale : *Griviţa de jar* de Ion Chirescu, *Bade-al meu nu zăbovi* de Ion Croitoru, *De-ar fi cucul un voinic* şi *Leană fa* de George Derieţeanu, *Să mulţumim patriei noastre frumoase* de Andrei Kalman, *Mugurel* de Nicolae Oancea, *Pîrîiaş cu trei izvoare* de Gheorghe Soima, *Azi în ţara mea* de Gheorghe Vancu şi *Cîntec de întrecere* de Ion Vintilă. De asemenea au fost recomandate lucrări corale de concert : *Cununa grîului* pentru cor şi orchestră de Nicolae Beloiu, piesa corală *Fraţii* şi două cîntece pentru copii *Frumoasă eşti ţara mea* şi *Cîntec pionieresc* de Alfred Mendelsohn.

La secţia de muzică uşoară au fost prezentate următoarele lucrări : *În cartierul meu* de Anatol Albin, *Întoarce-te* de Eugen Cerbu, *E sărbătoare* şi *Amintiri de neuitat* de Noru Demetriad, *Rîndunica* de Petre Firulescu, *N-am să te uit* de Aurel Giroveanu, *Mărunţica, Mergea un om, Cred că m-am îndrăgostit* şi *Serenada tinereţii* de George Grigoriu, *Cînd plouă peste case* şi *Salutaţi echipa noastră* de Mişu Iancu, *Te-aştept în gară sîmbătă* şi *Sondoriţa* de Emanoil Ionescu, *Poteca dragostei* de H. Mălineanu, *Din dragoste pentru tine, Vals, dulce vals, Turturele* şi *Băiatul cu chitara* de Temistocle Popa, *Cîntecul Griviţei luptătoare, Cîntec pentru 3 martie, Bărăgan, Dorul meu nu-i dor de-o zi, Te iert* şi *Cîntecul întrebărilor* de Elly Roman, *Dormi, iubita mea !* şi *Cînd apare dragostea* de Richard Stein, *Ce frumoasă e strada mea, Pe Valea Oltului* şi *Garoafe de pe Griviţa* de Eugen Teger, *Iubirea nu-i un simplu „te iubesc"* de Mauriciu Vescan, *De n-ar fi fost să-mi ieşi în cale* şi *Mersul trenurilor* de Vasile Veselovski şi *Mi-a venit şi mie rîndul să mă'ndrăgostesc* de Radu Zaharescu.

PAVEL APOSTOL

Muzica și filozofia

I

Estetica marxistă nu poate accepta că esența muzicii ar fi, principial, cu neputință de lămurit, cum încearcă să acrediteze această idee, între altele și *Dicționarul de muzică* (1961) al lui Roland de Candé : *„la musique est entre les notes"* [1]. Apelul la „inefabil", la „inexprimabil" fusese considerat încă de către Hegel ca ceva „suspect". Renunțarea la dreptul rațiunii de a pătrunde în miezul fenomenelor ascunde întotdeauna dorința de a ocoli adevărul. Totuși, dificultățile definirii muzicii nu trebuie disprețuite. În timp ce regulile de combinare a sunetelor și principiile formale ale muzicii au ajuns să fie formulate cu precizie matematică, definirea fenomenului muzical întîmpină greutăți simțitor mai mari decît cea a fenomenului literar, plastic, arhitectural etc. [2].

Cauza trebuie căutată, mai ales, în *modalitatea specifică a comunicării* în muzică. Spre deosebire de literatura care utilizează în comunicare combinații de cuvinte, avînd o semnificație *în același timp* emoțională (afectivă) și logică, spre deosebire de sculptura și pictura figurativă care recurg la elemente de limbaj direct raportabile la obiecte, ființe sau personaje, combinările de sunete muzicale au — cu excepția redării onomatopeice sau naturaliste a muzicii programatice în sensul strict al cuvîntului — *o valoare de comunicare netraductibilă în limbaj conceptual sau figurativ* [3] ; opera muzicală nu poate fi *transpusă* ca atare în literatură sau imagini plastice, figurative. În timp ce purtătorul mesajului artistic în literatură este cuvîntul, cu o valoare semantică independentă, iar în plastica figurativă un obiect (lucru, ființă, relație) intuitiv și determinat, în muzică mesajul se transmite prin sunete care, *luate izolat,* sînt lipsite de semnificație chiar sub raport emoțional. Mai mult ca oricare alt mod de comunicare, muzica reprezintă un sistem de semne în acțiune *(working system)* al cărui sens constă în sinteza semnificației *motivelor* și *temelor* cuprinse în textura operei și nu în aceea a notelor simple, lipsite de semnificație de sine stătătoare [1]. Non-transponibilitatea muzicii în limbaj conceptual sau figurativ este un fapt bine cunoscut : „Degeaba aș încerca să exprim prin cuvinte acea stare de încîntare sublimă care mă cuprinde în momentul cînd *s-a născut* ideea principală și cînd începe să se dezvolte, dobîndind forme determinate" (P. I. Ceakovski).

Numai într-o concepție subiectiv-idealistă, cum a fost desueta teorie a intropatiei *(Einfühlung,* — Th. Lipps, J. Volkelt), se poate presupune că trăirile afective sau asociațiile de idei, care se desfășoară *paralel* cu audiția sau compoziția muzicală ar reprezenta însuși *conținutul* comunicării. Teoria *intropatiei* a fost dovedită falsă *pe cale experimentală.* Mesajul unei opere de artă este *obiectiv,* atît în sensul că reflectă realitatea, cît și în sensul că structura ei are o semnificație, o valoare de comunicare, ce produce în receptori reacții în esență identice. Chiar dacă primele măsuri din *Simfonia a V-a* de Beethoven nu sînt *interpretate* de toți ascultătorii ca „bătăi" ale destinului, nici o ureche muzicală nu va deslușì în accentele grave ale temei expresia unei voioșii sprințare. Reacția față de operă, perceperea ei se desfășoară într-o direcție determinată obiectiv (deci, independent de bunul plac al interpretării subiective a ascultătorului) de structura formală a acesteia.

Desigur, în virtutea *unității* vieții noastre psihice, în timpul perceperii unei opere avem și putem avea o serie de *asociații* sau trăiri asociate, independente de operă, dar dependente de experiența socială și individuală, de cultura și alcătuirea temperamentală etc. ale ascultătorului. Aceste trăiri *asociate* perceperii operei muzicale, ascultînd de legea reflexelor condiționate, adeseori nu au nimic comun cu muzica.

Teoria intropatiei nega tocmai acest *conținut obiectiv* de comunicare, socotind hotărîtoare trăirile asociate de perceperea operei, trăiri cu totul independente de semnificația cristalizată în structura ei.

În întinsa sa monografie, „Psihologia aptitudinilor muzicale" B. M. Teplov ne pune în gardă împotriva acestei înțelegeri simpliste și greșite : „o trăire emoțională va fi *numai atunci* muzicală, dacă reprezintă trăirea valorii expresive a imaginilor muzicale și nu pur și simplu a emoțiilor din timpul

---

1 R. de Candé, *Dictionnaire de Musique,* (Paris) Editions du Seuil (1961), p. 5 („muzica este între note").

2 Cf. o trecere în revistă a definițiilor muzicii de-a lungul secolelor, la A. Machabey, *Definitio musicae,* în „Polyphonie" nr. 7—8, apud Candé.

3 Avem în vedere muzica independentă de text, singura care permite să studiem, *în formă pură,* esența comunicării *muzicale.* S-ar putea obiecta că nu se ține seama de sincretismul originar al muzicii. Evident, nu se va uita că muzica, textul și dansul au format cîndva o unitate (cf. A. Evans, *Mycenean tree and pillar cult,* în „Journal of Hellenistic Studies" 1901 t, 21, pp. 99—204 ; același *Scripta Minoa,* Oxford 1909 *apud* G. Glotz, *La Civilisation égéenne,* Paris 1923, pp. 335 și urm.). Evoluția s-a desfășurat, însă, în sensul constituirii unei arte specifice, relativ autonome, în care elementul propriu-zis muzical e hotărîtor. De altfel, chiar teoriile care leagă apariția muzicii de vorbirea umană, cum este între altele concepția esteticianului sovietic Vanslov (1952), consideră că aceasta reprezintă o generalizare a *intonației* afective a graiului.

1 „Semnul" este înțeles în această lucrare în mod analog cu „denumirea" unui lucru, așa cum o definește K. Marx : „Denumirea unui lucru nu are nimic comun cu natura lui". Însă spre deosebire de unele curente neopozitiviste și în acord cu istoria dezvoltării sistemelor de semne (limbă, limbaj artistic etc.), precizăm că acestea au o semnificație reflectorie, în care se cristalizează rezultatele însușirii realității de către societatea umană.

audierii muzicii" (subl. noastră, — *P. A.*). De aceea, trăirea *(perejivanie)* muzicală cu adevărat profundă şi conştientă *presupune* „perceperea ţesăturii muzicale însăşi" care nu poate fi identificată cu emoţii difuze, vagi sau cu asociaţii întîmplătoare, declanşate fără legătură cu valoarea obiectivă de comunicare a limbajului specific muzical.

„Profanii, — spune Hegel în *Prelegerile* sale *despre estetică* — iubesc în muzică îndeosebi expresia inteligibilă a unor sentimente şi reprezentări... ; trezindu-li-se îndată dorinţa de a umple această desfăşurare sonoră aparent lipsită de conţinut, ei caută... reprezentări mai determinate şi un conţinut mai precis pentru ceea ce le pătrunde şi răsună în suflet".

Prin *„profanii"* Hegel înţelegea oameni lipsiţi de educaţie muzicală. Noi nu am putea accepta această justă critică la adresa acelora care caută să introducă în muzică semnificaţii noţionale sau reprezentări figurative, decît cu serioase rezerve cu privire la sensul termenului de *profan. Profanul* e omul lipsit de *simţ* muzical şi nu ascultătorul, care nu a urmat cursurile unui institut de arte. Poporul, purtător, făuritor şi factor de desăvîrşire al unei neîntrerupte tradiţii vii de creaţie muzicală, nu este *„laic"* sub raportul *simţului* muzical. Hegel urmărea aici să sublinieze faptul că „... într-o temă muzicală semnificaţia pe care ea trebuie să o exprime este deja epuizată" [1], ea nu este *adăugată* la forma muzicală, ci *inclusă* în ea.

Cele dintîi manifestări muzicale au fost, bineînţeles, spontane. Dar dezvoltarea istorică a determinat cristalizarea unor forme de exprimare, cu semnificaţie stabilită prin tradiţie, deci şi formarea unor reguli de combinare a semnelor muzicale în vederea comunicării. Neînţelegerea acestei tradiţii vii şi a raportului său cu inovaţiile determinate de conţinutul de complexitate crescîndă a artei, limitează perceperea operei muzicale la elemente care pot fi lăturalnice în raport cu înţelesul ei. De aici nu rezultă cîtuşi de puţin că muzica trebuie să se adreseze numai „iniţiaţilor". Dimpotrivă, de aici urmează necesitatea *obiectivă* a educării muzicale a maselor, pe care politica antidemocratică a societăţilor bazate pe exploatare le-a lipsit, samavolnic, de dezvoltarea multilaterală a acestei posibilităţi de însuşire (apropiere) a lumii. De altfel, istoria muzicii oferă numeroase cazuri în care publicul este mai receptiv faţă de inovaţia constructivă, decît anumiţi specialişti, demonstrînd, încă o dată, rolul creator al maselor în perfecţionarea simţului muzical. Publicul nostru care urmăreşte cu interes şi pasiune concertele de muzică contemporană este de multe ori mai receptiv decît unii specialişti, înverşunaţi să se menţină în marginile unor mijloace de exprimare convenţionale, transformate în dogmă.

Fără a contesta greutăţile inerente problemei, neîncrederea în posibilităţile actuale de a ajunge la precizarea *specificului* muzicii este cu totul greşită, ea nu ţine seama de faptul că estetica marxistă a rezolvat *principial* această problemă.

Apariţia şi dezvoltarea materialismului dialectic şi istoric a dat, sub aspect metodologic, teoretic, o întemeiere *riguros ştiinţifică* tuturor disciplinelor sociale. Filozofia marxist-leninistă nu-şi propusese şi nici nu putea să elaboreze *tehnica* de cercetare a fiecărei specialităţi în parte. Datorită acestei împrejurări, momentul actual în dezvoltarea esteticii generale — şi a celei muzicale, în consecinţă — poate fi caracterizat,

— *sub raport teoretic-metodologic,* prin înaintarea concepţiei materialist-dialectice în luptă cu idealismul, iar

— *sub raportul procedeelor de investigaţie,* prin cerinţa imperioasă de a ridica tehnica de cercetare pe de o parte la nivelul corespunzător fundamentului său teoretic marxist-leninist, pe de altă parte la nivelul stadiului contemporan în evoluţia metodelor ştiinţifice specifice fiecărui domeniu.

În acest articol care consemnează primele rezultate ale unei cercetări nu se pot epuiza problemele legate de definiţia ştiinţifică a fenomenului muzical, dar va fi schiţată perspectiva în care se urmăresc soluţiile, pe care le vom supune, treptat, dezbaterii publice.

II

Examinarea ştiinţifică a fenomenului muzical trebuie să pornească de la constatarea fundamentală a lui Marx că muzica este, ca orice artă, o formă de reflectare a realităţii, o modalitate specifică de exprimare a conştiinţei sociale, avînd un rol activ, social-educativ şi că la rîndul ei „muzica trezeşte simţul muzical al omului" [1].

În înţelegerea problemelor artei ca şi în cercetarea oricărui fenomen social, marxismul porneşte „de la oamenii cu adevărat activi", cum precizează Marx şi Engels, în *Ideologia germană* (1845). Omul producînd viaţa lui materială e datul primar. Procesul de producţie, însă, nu este o simplă *reproducere* a vieţii ca la animale, ci însuşi *modul de existenţă (Lebensweise)* al omului. Trăsăturile anatomo-fiziologice, care-l singularizează pe om înlăuntrul scării zoologice, nu sînt numai cauza, ci, în acelaşi timp, şi efectul modului său de existenţă deosebit : „ceea ce sînt indivizii depinde de condiţii materiale ale producţiei lor..." (Marx-Engels). Munca nu este o *oarecare* activitate parţială a omului, ci activitatea lui *esenţială, definitoare* a modului său specific de a fi. Această activitate productivă, la care omul participă *cu toată fiinţa lui,* constituie modul specific uman de însuşire (apropiere) a lumii înconjurătoare. De aceea, observă Marx în *Introducerea* la *Contribuţii la critica economiei politice,* „obiectul de artă — ca şi orice alt produs — creează un public *cu simţ artistic* şi capabil să se bucure de frumos. Producţia nu produce aşadar numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect". Iată de ce „nici cea mai frumoasă

---

1 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik* (vol. III, secţiunea III, cap. II/3). Traducerea citatelor din Hegel, după manuscrisul versiunii romîneşti a lui D. D. Roşca.

1 K. Marx, *Ökonomisch-politische Manuskripte* (1844), în MEGA, I/3, Berlin 1932, p. 120.

muzică *nu* are *vreo* semnificaţie pentru urechea nemuzicală..." (Marx).

Practica muzicală [1] — ca parte a practicii sociale a omenirii — *a format* simţul muzical. Esenţa muzicii, muzicalitatea, categoriile muzicalului se pot *explica* numai în lumina *practicii muzicale* în care cuprindem : experienţa sonoră a omenirii (ambianţa sonoră în care trăieşte şi care-i condiţionează fiziologic auzul) şi experienţa sa muzicală propriu-zisă. Ca artă, — formă a conştiinţei sociale — muzica îndeplineşte o funcţie socială, ideologică. Practica muzicală este determinată, în ultima instanţă, de acest rol social. Însă, ca gen de artă, relativ autonom, muzica are şi legi interne de dezvoltare. Sub acest raport, practica muzicală este determinată şi de nivelul tehnicii instrumentale, de limbajul şi felul comunicării, dependentă la rîndul ei, de aceste instrumente, precum şi de sistemul de transmitere — notaţie etc. —, de condiţii de audiţie, educaţie muzicală etc. etc.

Majoritatea încercărilor de a constitui estetica muzicii au pornit de la *practica muzicală europeană, cultă,* în condiţiile societăţii capitaliste, clasice şi de la condiţionarea istorico-fiziologică a auzului, determinată de acest *stil* muzical, care nu poate fi identificat cu *esenţa* generală a muzicii. Sub acest raport, în momentul de faţă, practica muzicală este incomparabil mai bogată şi mult mai temeinic studiată decît în trecut.

În primul rînd, sub înrîurirea urbanizării, determinată de procesul intens de industrializare, s-a schimbat ambianţa sonoră în care trăim, ceea ce influenţează direct asupra sensibilităţii noastre *auditive,* lărgind limitele fiziologice ale perceperii sunetului plăcut, cuprinzînd sonorităţi înainte vreme insuportabile urechii („disonanţe"). Orice manual de istorie muzicală abundă în exemple ale lărgirii treptate a universului nostru sonor. Mozart fusese considerat de contemporanii săi „prea zgomotos". Muzica se dezvoltă deci şi în legătură cu condiţionarea fiziologică a auzului şi ea nu va întîrzia să-şi asimileze împrejurările noi ivite în urma procesului social arătat.

Dezvoltarea tehnicii, la rîndul ei, contribuie şi ea la modificări în experienţa noastră sonoră şi auditivă : mijloacele de amplificare şi de manipulare electro-acustică schimbă între altele relieful sonor al unor instrumente şi permit elaborarea notelor complexe (obiecte sonore, — cum le numeşte Pierre Schaeffer), iar sonorităţile sintetice (electronice), fără a putea înlocui muzica „vie", pun probleme importante.

Nu este inutil a menţiona că spre deosebire de mulţi adepţi ai „muzicii concrete", însuşi Pierre Schaeffer subliniază caracterul *experimental* al lucrărilor sale, avertizînd publicul şi teoreticienii prea grăbiţi că, în acest domeniu, nu s-a ajuns încă la *soluţii,* iar procedeele mecanice („tape-recorder" şi aparatele de mixat sunete complexe, zgomote etc.) pericliteză însăşi valoarea de *comunicare* a muzicii, adică valoarea ei ca artă [1].

Experienţa *auditivă* se schimbă, vizibil sub ochii noştri, şi pe baza ei apar elemente noi în *practica muzicală a epocii.*

Mijloacele mecanice de înregistrare şi reproducere a muzicii (patefonul, magnetofonul), precum şi radioficarea au schimbat structura publicului şi gradul de pătrundere a muzicii în masă.

Trei procese sociale de importanţă istorică au contribuit, apoi, indirect, la modificarea practicii noastre muzicale.

În primul rînd, apariţia şi dezvoltarea sistemului mondial socialist precum şi întrecerea sa paşnică cu cel capitalist acţionează în general ca un factor de *accelerare a ritmului dezvoltării sociale* [2]. Intensificarea ritmului dezvoltării sociale nu a rămas fără urmări pentru dinamica vieţii spirituale a omului.

În al doilea rînd, lupta pentru eliberarea naţională a popoarelor coloniale şi semicoloniale, crearea noilor state, care au scuturat jugul colonialist sau se află pe calea eliberării, au dus la restituirea demnităţii culturale a tradiţiilor artistice ale popoarelor „de culoare". Ele nu mai pot fi privite ca simple „exotisme", ci ca sisteme *egal îndreptăţite* de valori muzicale, chiar dacă diferă de tradiţia noastră. Încă în folclorul muzical al unor şcoli naţionale s-au afirmat linii de dezvoltare care se îndepărtează de la structura clasică melodică, tonală şi armonică [3].

În al treilea rînd, nu putem neglija, deşi *încă* n-a devenit fenomen de masă, urmările pe care le va avea astronautica asupra experienţei sonore şi auditive a umanităţii. Însemnările lui Gagarin din timpul zborului menţionează, de fapt, numai schimbări ale experienţei *vizuale,* dar nu ni se pare neîntemeiată presupunerea că şi experienţa *auditivă* a cosmonautului cuprinde elemente noi, diferite de cea caracteristică pentru ambianţa sonoră de pe pămînt.

Unele curente occidentale în estetică şi muzicologie interpretează cu totul *greşit* aceste elemente noi apărute în practica muzicală, în sensul că *întreaga* tradiţie existentă trebuie respinsă. Ceea ce înseamnă folosirea unui limbaj muzical *cu totul inedit.*

---

1 În sensul în care esteticienii marxişti vorbesc despre „practica artistică" în genere. Cf. manualul *Bazele educaţiei comuniste* (1960) E.P. Bucureşti 1961 : „Estetica marxist-leninistă a dovedit în mod incontestabil că practica social istorică, în toată diversitatea ei, a contribuit la dezvoltarea organelor de simţ ale omului, că în procesul practicii sociale s-au dezvoltat toate calităţile şi aptitudinile lui subiective, inclusiv cele estetice care şi-au găsit expresia în *atitudinea* omului faţă de natură, faţă de rezultatele muncii lui în năzuinţa de a le dărui frumuseţe. Treptat... *practica artistică* a căpătat calităţi noi..." (p. 339, — subl. noastre, — *P.A.*).

1 P. Schaeffer, *Vers une musique expérimentale,* în „La Revue Musicale" Paris 1957 no. 236, pp. 11—27.

2 Cf. N. S. Hruşciov, *Cu privire la programul P.C.U.S.,* în volumul „Congresul al XXII-lea al P.C.U.S.", Bucureşti, Editura politică 1962, pp. 159—160.

3 În *Autobiografia* sa, B. Bartók scrie în legătură cu aceasta : „Cunoaşterea muzicii ţărăneşti, de aceea, a fost foarte importantă pentru mine, fiindcă ea mi-a făcut cu putinţă emanciparea totală de sistemul major şi minor, singurul dominant pînă acum... S-a adeverit că gamele neîntrebuinţate în muzica noastră cultă mai veche, n-au pierdut nimic din vitalitatea lor. Reînvierea lor a adus după sine noi efecte de armonie. Folosirea diatoniei a dus astfel la emanciparea de rigidul sistem major-minor şi consecinţa finală a fost că azi se pot folosi liber şi independent toate sunetele sistemului dodecafonic" *(B. Bartók válogattot irásai,* ed. A. Szöllösy, Budapest 1956, pp. 9—10). Acest proces pozitiv de bună seamă nu poate fi identificat cu pretenţia absurdă de a lichida tradiţia muzicală, transformînd sistemul dodecafonic într-o nouă schemă tiranică a limbajului muzical, un fel de academism „à rebours" (de-andoaselea).

Eroarea pe care o săvîrşesc campionii inovaţiei cu orice preţ este *evidentă*. Această evidenţă este transformată în adevăr ştiinţific incontestabil prin teoria informaţiei [1] care a *dovedit* existenţa unor *limite obiective ale inovaţiei în limbajul artistic*. Orice comunicare presupune ca receptorul să cunoască semnificaţia semnelor purtătoare de mesaj. Acest lucru este valabil şi în privinţa mesajului artistic.

A. Moles [2] arată că recepţionarea mesajului artistic este condiţionată, între altele, şi de „cultura trecută şi memorizată" a receptorului, adică de întreaga sa experienţă de ascultător şi nu de însuşirea unor cunoştinţe tehnico-muzicale. Un mesaj perfect „original" ar fi compus dintr-o suită (serie. secvenţă) de semne total neprevizibile, adică neaparţinînd unui limbaj cunoscut de receptor ; ca atare n-ar avea pentru el o valoare perceptivă, cu sens de comunicare. Reiese de aici că înnoirea limbajului muzical este posibilă în limitele stabilite şi matematic calculabile ale *comunicabilităţii* mesajului. Am văzut că nici o „informaţie" (în sensul larg de mesaj, ştire, comunicare logică sau emoţională) nu poate fi transmisă, decît în cazul cînd există un sistem determinat de semne care atît pentru emiţător, cît şi pentru receptor au în esenţă aceeaşi semnificaţie. Dacă limbajul folosit nu-i oferă receptorului posibilitatea de a înţelege mesajul, comunicarea devine imposibilă (sau tinde către zero). De aici, rezultă — problema a fost analizată şi matematic — că orice comunicare trebuie să ţină seamă de capacitatea receptorului de a sezisa înţelesul semnelor folosite.

În lumina acestor date, *înnoirea limbajului artistic* nu poate însemna *renunţare totală* la limbajul existent. Emiţătorul — în cazul dat compozitorul — poate comunica un mesaj publicului, receptorului, numai în măsura în care acesta din urmă poate asimila sensul semnelor folosite. Dacă aceste semne sînt de neînţeles pentru el, în lumina experienţei sale anterioare şi rămîn neînţelese chiar în contextul operei, încetează comunicarea. Elemente novatoare se pot introduce într-un limbaj dat (cunoscut de receptor) atunci cînd numărul lor în raport cu context nu este atît de mare încît să ameninţe cu întreruperea procesului de comunicare [3].

Elementele novatoare — semne al căror sens nu a fost cunoscut în prealabil de receptor — pot fi *înţelese prin contextul* în care apar. Aşa a procedat Beethoven, aşa procedează, în zilele noastre, Stravinsky în *Le Sacre du Printemps* sau Bartók în *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră*. Datorită sesizării sensului elementelor noi *prin* contextul format din elemente tradiţionale, comunicarea rămîne posibilă. Am putea conchide, aşadar, că înnoirea limbajului trebuie să fie integrabilă în limbajul existent, sau să ofere o posibilitate de a-l integra pe acesta din urmă într-un limbaj mai cuprinzător.

Accesibilitatea oricărui limbaj (deci şi a celui artistic) este *condiţia* comunicării. Însă înţelegerea îngustă a accesibilităţii ca *încremenire* într-o convenţie de limbaj duce la *banalitate*, limbajul nu mai comunică ceva nou, ci repetînd aceleaşi şabloane, încetează de a mai avea valoare informaţională şi, prin aceasta, şi valoare artistică de comunicare.

III

Amintitele schimbări în *practica muzicală* contemporană, în sensul arătat mai sus, oferă definirii fenomenului artistic-muzical o bază de generalizare mai amplă, permiţînd să evităm dificultăţile provocate de o ancorare într-o viziune învechită, îngustă care neglija datele practicii auditive şi muzicale reale.

Pornind de la această *bază reală* a dezvoltării muzicale se poate aborda numai problema *specificului reflectării artistice a realităţii în muzică*.

Ca un ecou îndepărtat al psihologiei „intelectualiste" a secolelor XVIII şi XIX, uneori se manifestă tendinţa simplistă de a identifica reflectarea cu cunoaşterea. Marx a precizat caracterul *complex* al relaţiilor omului cu realitatea, relaţie *în primul rînd* practică. *Conştiinţa* pe care o dobîndim *despre* relaţiile noastre cu realitatea se bazează pe activitatea practică, pe care omul o săvîrşeşte cu *„toate* simţurile" (Marx). Fiecare simţ, fiecare plan psihic (cunoaşterea, afectivitatea, comportamentul), fiecare nivel (conştient, inconştient) posedă o capacitate *specifică* de reflectare a realităţii. Reflectarea se manifestă pe toate planurile şi în toate compartimentele vieţii psihice a omului.

Teoria marxist-leninistă a reflectării cere să se distingă următoarele aspecte :

— relaţia dintre obiect (realitate) şi subiect, constituită în şi prin practica socială ;

— reflectarea acestei relaţii în viaţa psihică (luînd forme diverse şi complexe) ;

— confruntarea celor două planuri în şi prin practică şi cristalizarea cunoaşterii rezultatelor acestei confruntări în teorie.

Aşadar, reflectarea, în concepţia materialist-dialectică apare ca un proces *complex* determinat de :

(a) structura, mişcarea, proprietăţile şi relaţiile obiectului, privit în conexiune cu restul universului, deci ca *parte* a întregii realităţi obiective căreia îi aparţine atît obiectul cît şi subiectul ;

(b) structura, mişcarea, proprietăţile şi relaţiile subiectului (ca ceva ce există real-obiectiv) ;

(c) structura, mişcarea şi proprietăţile *relaţiei dintre* obiect şi subiect.

Determinant şi primordial este factorul *(a)*, dar şi factorii *(b)* şi *(c)* înrîuresc, într-o proporţie care nu poate fi deloc neglijată, specificul formelor de reflectare.

---

1 Teoria informaţiei este o disciplină matematică care studiază legile circulaţiei şi prelucrării informaţiei cuprinse într-un mesaj. În toate sistemele de reglaj automat, de autocomandă, sau cibernetice transmiterea şi prelucrarea informaţei joacă un rol însemnat. Întrucît, opera de artă e *comunicare*, cuprinzînd un mesaj transmis într-un limbaj determinat, teoria informaţiei poate contribui la lămurirea *unor* aspecte ale problemelor de estetică.

2 A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris Flammarion 1958 — cf. şi A. Schaff, *Die Bedeutung der „Bedeutung"* (în „Deutsche Zeitschrift für Philosophie, nr. 5/1961) : limbajul îşi poate îndeplini funcţia de agent de informaţie, dacă semnul întrebuinţat în procesul de comunicare are caracterul de semnal pentru receptori (deci are aceeaşi sau proape aceeaşi semnificaţie).

3 În această direcţie, A. Moles şi alţii au făcut cercetări experimentale, ajungînd la precizarea cantitativă a numărului de elemente novatoare integrate într-un context purtător de mesaj.

Complexitatea obiectului reflectat, a subiectului și a relației dintre subiect și obiect determină varietatea formelor de reflectare a realității și a raportului activ al omului cu *realitatea*. Așadar, formele *variate* ale reflectării realității în conștiința socială sînt determinate : a) în ultima instanță, de varietatea lumii obiective, de faptul că realitatea însăși e diversă (e materie, formă, sunet, lumină, etc.) ; b) de posibilitățile de reflectare diversă proprie structurii psihice a omului (fiecare simț reflectă realitatea într-o formă specifică) ; c) de baza socială a apariției și constituirii unor forme specifice de reflectare (reflectare teoretică, artistică, etc.) ; d) de particularitățile dezvoltării lor relativ autonome (după legi interne specifice fiecăreia) și e) de rolul lor în viața socială [1].

Muzica „are un limbaj artistic profund specific" [2].

Definiția fenomenului muzical trebuie să precizeze acest element „profund specific", ținînd seama că „principiul formal al artei este capacitatea omului de a reflecta lumea într-o formă concret-senzorială", care „nu trebuie identificată nici cu noțiunea, nici cu senzația" [3].

Anticipînd concluziile care vor fi sprijinite pe date și argumente în a doua parte a acestei cercetări, putem preciza că forma sonoră, concret-senzorială, a muzicii, reflectă lumea în structuri emoțional-atitudinale, istoricește constituite și cu stabilitate relativă [4]. Valoarea de reflectare și semnificația ideologică a muzicii se realizează prin intermediul acestor structuri emoțional-atitudinale, care, fără a avea caracterul univoc determinat al conceptelor (noțiunilor), sînt suficient de închegate și cu o semnificație cristalizată prin tradiție pentru a fi purtătoare ale unui *mesaj* uman.

IV

Un factor stînjenitor în definirea fenomenului muzical a fost și vechea *teză iraționalistă și idealistă a identificării muzicii cu filozofia, definirea muzicii ca expresie a unui „sens filozofic"* .

În filozofia modernă această teză s-a ivit la teoreticienii aripei reacționare, paseiste a romantismului german, cu sensul clar de a subordona cunoașterea rațională (filozofică) — intuiției, revelației sau extazului mistic (Shelling, Fr. Schlegel, S. Kierkegaard).

În mod obișnuit, prin iraționalism se înțelege concepția idealistă care

a) neagă capacitatea noastră de a cunoaște esența realității, pe cale logică (rațională) ;

b) decretează existența unei cunoașteri suprarationale, imediate (în opoziție cu gîndirea, care este o cunoaștere mediată), un fel de iluminare, revelație sau intuiție ;

c) așează în locul unei concepții despre lume, exprimată într-un sistem coerent de concepte, *o viziune trăită* emoțional și exprimată în mituri sau alte forme simbolice, metaforice.

Iraționalismul însoțește întotdeauna concepții mistice care postulează că

α) lumea ar fi formată dintr-o realitate aparentă și una ascunsă,

β) „realitatea" ascunsă ar fi de ordin supranatural și

γ) se *revelează* printr-un mod special de *trăire*, căreia i se acordă o funcție de cunoaștere *superioară* cunoașterii raționale sau senzoriale.

Afirmația că muzica ar fi expresia filozofiei sau că filozofia s-ar exprima, de preferință și cu sporită adîncime în muzică a fost teza predilectă a filozofului reacționar Arthur Schopenhauer. Pentru el muzica reprezenta „limbajul nemijlocit al metafizicului (= filozofiei)" [1]. În muzică se exprimă direct, — susținea Schopenhauer — Voința, principiul irațional al întregului univers [2]. Socotind că rațiunea este incapabilă să surprindă Voința, care este cauza cauzelor, el spunea că numai „muzica... este oglindirea nemijlocită a Voinței însăși", datorită raportului „intim pe care muzica îl are cu esența adevărată a lucrurilor" [3]. În această concepție „melodiile sînt la fel cu conceptele generale".

Filozof al iraționalismului extremist, Fr. Nietzsche era partizanul concepției wagneriene care propusese germanilor „salvarea prin muzică". În dorința de a dovedi că filozofia obișnuită nu este capabilă să rezolve problemele umane, Nietzsche prezentase beția și orgia dionisiacă drept cea mai profundă cunoaștere și înțelepciune. În această perspectivă, muzica ar fi „o artă care, în beția ei, rostește adevărul" [4], iar suprema dezvăluire a sensului vieții ar consta în „mișcările orgiastice ale unui popor /care/ se eternizează în muzica lui" [5] Cuvîntul, imaginea și conceptul nu fac decît „să imite muzica" [6], în care se manifestă „simbolica cosmică" [7]. Muzica singură poate exprima „o semnificație metafizică (= filozofică)" [8], ea este „idee propriu-zisă a lumii" [9] exprimată în *„dialectica contrapunctică"* [10].

Muzica întruchipează pentru el, „o nouă formă a cunoașterii, cunoașterea tragică" [11], — înțelegînd aici tragicul ca opus raționalului — și de aceea, tragedia e suprema artă" [12], întrucît „absoarbe în sine supremul orgiasm muzical" [13].

Nietzsche propovăduia „renașterea spiritului dionisiac în lumea noastră contemporană" [14] ca o în-

---

1 Cf. și V. Kelle-M. Kovalson, *Formele conștiinței sociale* (1959) București, Editura științifică 1961, pp. 36 și urm.

2 *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Editura politică, București 1961, p. 544.

3 Kelle-Kovalson, *op. cit.*, p. 214—215.

4 Conceptul de „structură emoțional-atitudinală' va fi definit într-un articol viitor. Aici consemnăm numai atît că el a fost elaborat în analogie cu conceptul de „structură logică" — formă specifică de reflectare *condensată*.

1 Th. Lessing, *Nietzsche*, Berlin 1925, p. 23, În textele citate, „metafizicul" este întrebuințat în sensul de „filozofic".

2 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, p. 295.

3 *Ibidem*, p. 309.

4 Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (1871), ed. A. Baemler. Leipzig 1930, p. 64.

5 *Ibidem*, p. 72.

6 *Ibidem*, p. 73.

7 *Ibidem*, p. 76.

8 *Ibidem*, p. 167.

9 *Ibidem*, p. 717.

10 *Ibidem*, p. 159 (subl. noastră, P. A.).

11 *Ibidem*, p. 130.

12 *Ibidem*, p. 175.

13 *Ibidem*, p. 166.

14 *Ibidem*, p. 158.

cheiere a „luptei veşnice dintre concepţia despre lume teoretică şi cea tragică“ [1]. Aceasta din urmă se exprima în muzică, *adevărata înţelepciune* (deci filozofie), fiindcă se bazează pe „generalizarea *ne*logică“ [2].

În concluzie, Schopenhauer şi Nietzsche afirmă identitatea muzicii şi a filozofiei în scopul de *a subordona* gîndirea unor stări extatice al căror protocol ar trebui să fie filozofia şi de a netezi, în acest fel, calea spre negarea superiorităţii cognitive a ştiinţei.

Cam în acelaşi fel se exprimă şi „trăiristul“ E. M. Cioran : „Fără imperialismul (sic !) conceptului, muzica ar fi luat locul filozofiei ; aceasta ar fi fost paradisul evidenţei inexprimabile, o epidemie de extrase“ [3].

Unii teoreticieni muzicali occidentali de azi săvîrşesc aceeaşi neiertată identificare a filozofiei şi muzicii. Şi de data aceasta eroarea logică a acestei identificări generează două falsificări. Pe de o parte se identifică, în spirit iraţionalist, gîndirea filozofică cu trăiri emoţionale, extatice şi onirice, instaurînd misticismul, pe de altă parte se falsifică esenţa reflectorie de realitate a muzicii, reducînd-o la rolul de ilustrare a unei filozofii mistice.

„Ich bin das Sprachrohr einer Idee“ — „sînt megafonul unei idei“ — declarase, în 1933, Arnold Schönberg [4], părintele dodecafoniei, adăugînd că sistemul compoziţiei seriale cu 12 sunete ar reprezenta „un dar primit, pe cale subconştientă, din partea Comandantului suprem *(the Supreme Commander)*“ [5], deci o revelaţie divină. Pornind de la această greşită concepţie mistică, el consideră că opera lui ar fi o „filozofie teozofică“ [6], inspirată din misticul suedez E. Swedenborg, cunoscut prin intermediul romanului balzacian, *Séraphita* [7]. După cum se vede, Schönberg identificase muzica şi „ideea“ cu scopul de a ajunge la încheierea : muzica = ideea *mistică*.

Continuatorul lui Schönberg, Webern se credea şi el depozitarul unei „formule cosmice“, iar Hauer definise muzica drept „instrument de cunoaştere *transcendentală*“, care permite „privirea cea mai adîncă în realitatea lumii“, fiind „o revelaţie a ordinei universale“.

Speculînd asemenea declaraţii ale unor compozitori, care au devenit în concepţiile lor teoretice „megafonul“ misticismului contemporan, unii esteticieni occidentali, cum ar fi Th. W. Adorno, se înverşunează să descopere un sens filozofic iraţionalist în muzică. Din fericire, nu aceste *idei alipite* unor opere ale lui Schönberg, Webern sau Hauer formează conţinutul acestora, ci mesajul emoţional-atitudinal de orientare umanistă, în limitele caracteristice poziţiei lor.

1 Nietzche, *op. cit.*, p. 141. — După cum reiese din opunerea „teoreticului“ şi a „tragicului“, Nietzche identifică acesta din urmă cu „iraţionalul“.

2 Fr. Nietzsche, *Wissenschaft und Weisheit*, ed. cit., p. 341 (subl. noastră, — *P.A.*).

3 E. M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris 1962, p. 142.

4 Apud R. Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano (1958), p. 87.

5 A. Schönberg *Style and Idea*, *New York* 1950, p. 111, apud R. Vlad, *op. cit.*, p. 85, 354.

6 R. Vlad, *op. cit.*, pag. 86.

7 *Ibidem*, p. 91.

Confuzia dintre muzică ca gen de artă şi filozofie poate avea consecinţe dintre cele mai grave, cum am văzut, deschizînd calea denaturării iraţionaliste a acestor forme ale conştiinţei sociale. De aceea, în analiza fenomenului muzical atenţia principală se îndreaptă asupra *specificului* muzical, care, între altele, trebuie riguros delimitat şi faţă de specificul filozofiei.

V

Filozofia ca orice formă a conştiinţei sociale este concepţie despre lume. De aici, însă nu se poate trage concluzia că *orice* concepţie (viziune, reprezentare sau imagine) despre lume ar fi totodată şi filozofie.

„Concepţie despre lume“ este un ansamblu de vederi despre lume, viaţă şi rolul omului, iar „filozofia“ — un *sistem logic—coerent* al celor mai generale *concepte teoretice despre* lume, care reflectă legile dezvoltării naturii, societăţii şi gîndirii, atitudinea omului faţă de lume, exprimînd interesele unei anumite clase sau grupări sociale.

Raportul de sfere între „concepţia despre lume“ şi „filozofie“ este de aşa natură încît cea de a doua este implicată (cuprinsă) în prima. *Teoretic* o concepţie despre lume se exprimă într-un sistem *logic*-coerent de *concepte*. Concepţia despre lume se exprimă şi în *alte forme :* în morală, în atitudinea omului, în artă etc.

A pune semnul egalităţii între „concepţie despre lume“ şi „filozofie“ pe de o parte înseamnă a neglija specificul formelor conştiinţei sociale (specificul filozofiei spre deosebire de *arta* muzicii, de exemplu), pe de altă parte înseamnă a subaprecia rolul momentului *teoretic* (filozofia) în ansamblul culturii. Întrebuinţarea termenului de „filozofie“ ca echivalent pentru „concepţie despre lume“ înseamnă a identifica „logicul“ cu „exologicul“ — spre a folosi un termen încetăţenit de acad. Athanase Joja —, procedeu curent al tuturor şcolilor iraţionaliste pentru care şi filozofia este o chestiune de temperament (Fichte), o trăire (Nietzsche, Dilthey, Spengler etc.), o experienţă emoţională (Jaspers. Heidegger etc.).

De aceea este impropriu ca *mesajul* unei opere muzicale să fie identificat cu filozofia. Aceasta nu este nici în favoarea filozofiei, nici în cea a muzicii şi înseamnă a confunda „sensul filozofic“ cu „semnificaţia socială, general-umană“ a esteticului. relevată atît de stăruitor de estetica materialistă a lui Cernişevski, de cea marxistă a lui Plehanov [1]. Eroarea logică este de tipul celei analizată de Marx în *Ideologia germană* („a izola dintr-o reprezentare, dintr-o noţiune cu mai multe aspecte determinate, un aspect... şi a-i opune oricare din celelalte aspecte sub un nume nou ca ceva original“) [2] : se constată că valoarea estetică are o semnificaţie socială, general-umană, aceasta din urmă se detaşează din contextul celorlalte elemente componente

1 Cf. discutarea amplă a problemei, la Iurii Borev, *Osnovnie kategorii estetikii*, Moskva 1960.

2 K. Marx, F. Engels, *Ideologia germană*, E.P. Bucureşti 1956 p. 287.

ale valorii estetice, i se dă un *alt nume,* „expresivitate filozofică" (nu chiar fericit ales) şi se opune întregului din care a fost desprins. Nimeni n-a negat semnificaţia largă a muzicii, nici caracterul ideologic al acestei semnificaţii *incorporate* în forma estetică a muzicii, dar ea nu se poate identifica în nici un caz cu filozofia.

Generalizarea filozofică se exprimă în *categorii filozofice* şi în legile generale ale dezvoltării în natură, societate şi gîndire. Evident nu despre aceasta este vorba în muzică, ci despre altceva · capacitatea ei de a exprima „o atitudine" faţă de lume, o concepţie trăită pe *plan emoţional ;* muzica exprimă *atitudini* umane, o raportare *estetică* faţă de realitate, într-un limbaj concret senzorial specific, netransponabil în limbaj conceptual, abstract.

Concepţia pseudo-ideologică despre identitatea muzicii şi a filozofiei constituie o brutală denaturare a adevărului şi o inadmisiblă vulgarizare a teoriei reflectării, care impune *cercetarea* atentă a *specificului* şi a *valorii* de reflectare a fiecărei forme diferite a conştiinţei sociale. În fond o astfel de concepţie duce fie la negarea funcţiei de reflectare, la negarea semnificaţiei de *comunicare obiectivă* a *formei* muzicale *concrescute* cu conţinutul în unitatea indisolubilă a imaginii artistice, fie înseamnă reducerea perceperii estetice a muzicii la un proces subiectiv-arbitrar, prin care receptorul *introduce* în operă propriile *lui* atitudini sau ideile ce i-a *sugerat* auditia, drept mesaj al acesteia.

Pe această cale devine, în adevăr, imposibilă definirea muzicii. Ea permanentizează acel diletantism care înseamnă sfîrşitul oricărei cercetări ştiinţifice.

În concluzie, semnificaţia sau sensul muzicii nu constă într-un mesaj „filozofic", care în mod *obligatoriu* se exprimă prin „sinteze ale determinaţiilor abstracte" (Marx), în forme de raţionamente integrate în *demonstraţia* unei *teorii.*

Limbajul muzical are un caracter reflectoriu de realitate prin prisma atitudinii emoţionale exprimată în forme („imagini") concret-senzoriale care, avînd o determinare *relativă,* permit, în anumite limite condiţionate de *înţelegerea* sensului *structurii muzicale* date, o oarecare libertate de interpretare de către receptor.

Forma muzicală are o valoare de reflectare nu datorită vehiculării unui conţinut filozofic, ci datorită faptului că redă poziţii emoţionale devenite conştiente şi formulate în limbajul istoriceşte constituit de expresie muzicală. În acest sens spunea Hegel că „într-o temă muzicală, semnificaţia pe care ea trebuie să o exprime este deja epuizată". Semnificaţia muzicii nu este *exterioară* formei muzicale, ci se include *în aceasta :* comunicarea este *muzicală* numai în măsura în care foloseşte un *limbaj specific* muzical şi *artistic realizată* numai în măsura în care perceperea ei estetică nu este condiţionată de o *întregire* explicativă. De bună seamă, compozitorul poate *asocia* mijloacelor de exprimare pur muzicale şi alte posibilităţi, cum ar fi de exemplu cele literare : text, titlu programatic etc., însă, în toate aceste cazuri mijlocul extra-muzical e *subordonat* celui muzical care rămîne *principalul* vehicol al comunicării. Tocmai datorită acestei împrejurări, o cantată de Bach, un oratoriu de Händel sau o simfonie mahleriană, ca expresii ale unei structuri atitudinal-emoţionale, produc o plăcere artistică incontestabilă şi asupra unui public ateu.

Presupunerea că mesajul operei muzicale ar fi „filozofic"

a) are rădăcini teoretice în concepţia iraţionalistă şi mistică a lui Schopenhauer şi Nietzsche,

b) înseamnă, apoi, că i se contestă muzicii capacitatea *proprie* de a reflecta realitatea, reducînd-o la rolul de *reflectare a unei realităţi reflectate* deja în filozofie,

c) deschide, în sfîrşit, calea interpretării arbitrare, impresioniste a sensului operelor.

Despre un „sens filozofic" al muzicii se poate vorbi, aşa cum a făcut-o şi Lunacearski, numai *metaforic,* luînd termenul de „filozofie" în înţelesul întîlnit în expresia „fiecare om are filozofia lui", în care, evident, prin „filozofie" se înţelege o „concepţie despre lume", o „atitudine (emoţional-intelectuală) faţă de lume sau viaţă" [1], şi nicidecum un sistem de concepte teoretice riguros determinate.

Estetica marxistă a rezolvat *principial* problema *specificului* muzical, arătînd că acesta trebuie descoperit în caracterul reflectoriu al formei concret-senzoriale *a structurii muzicale.* Cercetarea ulterioară va căuta să precizeze *cum* se realizează reflectarea realităţii în forme, în limbaj specific muzical.

Adîncirea analizei *specificului* muzical, în *lumina practicii muzicale contemporane,* aşa cum am încercat să o delimităm, poate contribui la o mai organică axare a creaţiei pe problemele contemporaneităţii. Bineînţeles, nu prin contopirea muzicii cu filozofia, ceea ce este un non-sens, nici prin transformarea muzicii în vehicol al unor pretinse idei filozofice, ceea ce anulează *arta* muzicii, ci prin dezvăluirea acelei modalităţi *specifice şi ireductibile* a comunicării muzicale care o face *necesară* împlinirii spirituale a omului, *alături* de filozofie şi celelalte forme ale conştiinţei sociale, completîndu-le, prin exprimarea emoţional-atitudinală a poziţiei omului în lume.

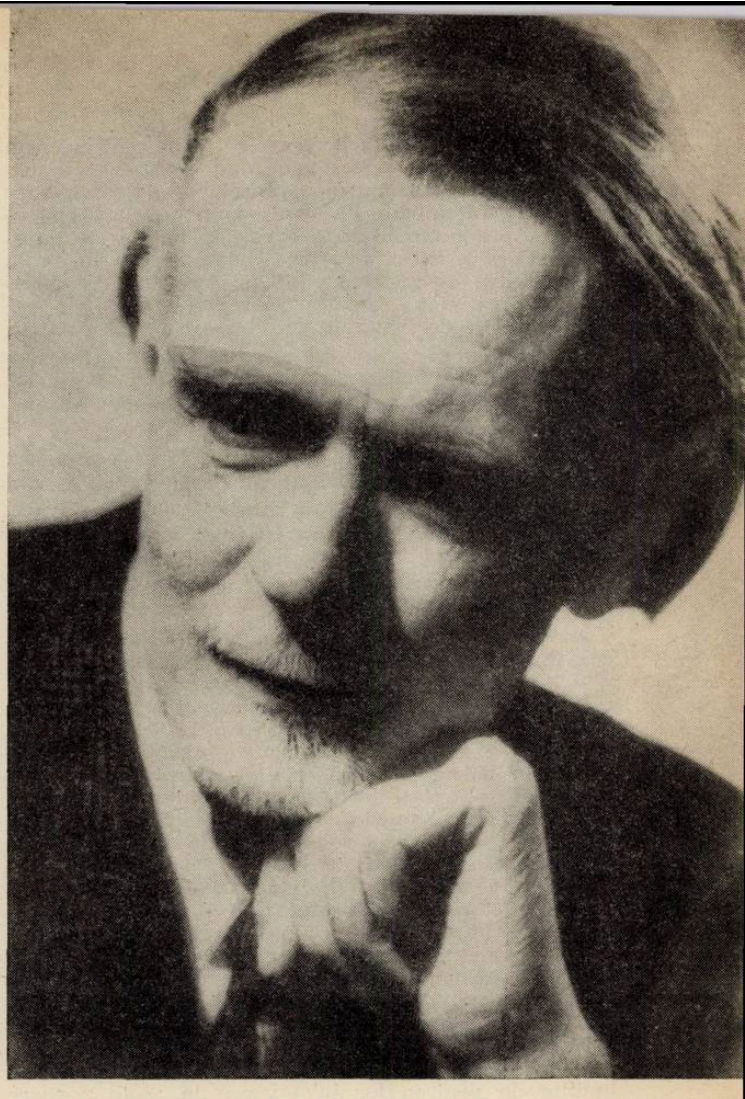
Nota redacţiei. Publicînd studiul de mai sus invităm pe cititori să participe în paginile revistei la discutarea în continuare a problemei abordate.

---

[1] În acest caz ne aflăm însă pe terenul „conştiinţei comune" pe care Fr. Engels o deosebeşte hotărît de gîndirea ştiinţific-teoretică, specifică filozofiei *(Anti-Dühring,* E.S.P.L.P., Bucureşti 1955, p. 20).

ZENO VANCEA

80 de ani de la naşterea lui Zoltan Kodály



Kodály Zoltan, cel mai de seamă compozitor maghiar în viaţă, a împlinit la 16 decembrie 80 de ani. Cu această ocazie nu numai poporul maghiar l-a sărbătorit pe eminentul muzician dar şi instituţiile muzicale de peste hotarele ţării sale îi aduc omagiul, înscriind în program lucrările care au dobîndit popularitate în rîndul iubitorilor de muzică.

În calitatea sa de compozitor, savant-cercetător al muzicii populare, pedagog, educator muzical nu numai a două generaţii de compozitori ci şi — prin amploarea mişcării corale pe care a iniţiat-o şi a înzestrat-o cu un mare număr de lucrări corale de o deosebită valoare — dascăl muzical al poporului maghiar, Kodály a contribuit împreună cu marele său contemporan şi prieten — Bartók, în măsură hotărîtoare la dezvoltarea muzicii maghiare contemporane.

Pînă la apariţia acestor două personalităţi creatoare, muzica cultă maghiară constituia o ramură a şcolii romantice germane. Majoritatea compozitorilor din Ungaria de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru nu au mai continuat nobilele tradiţii ale şcolii naţionale reprezentată prin Liszt, Erkel şi Mosony, ci — rupţi de viaţa poporului şi ignorînd muzica populară — au creat în spiritul muzicii romantice germane, devenind, astfel, epigoni mai ales ai lui Wagner şi Brahms. Este interesant cum a caracterizat Kodály, într-un articol în 1932, în revista „Nyugat" (Apusul) viaţa muzicală a capitalei ungare la începutul veacului : „Pe vremea aceea cultul lui Wagner era la apogeu. De altfel, şi în concerte se executau numai astfel de piese încît, dacă programul nu ar fi fost întîmplător scris şi în limba maghiară, oricine şi-ar fi putut închipui că se află într-un orăşel german, şi doar numai de cîtăva vreme caietul program al filarmonicii nu mai conţine şi textul german. Majoritatea muzicienilor de profesie nu cunoşteau limba maghiară, şi chiar şi amatorii de muzică mai înaltă — nu acei care frecventau opera ci acei care cultivau acasă muzica de cameră clasică — vorbeau mai cu plăcere germana decît maghiara. Nu e de mirare, deci, că în această lume germană duceam dorul adevăratei Ungarii, care nu a putut fi găsită la Budapesta căci aici limba muzicii era cea germană."

Kodály şi Bartók, nemulţumiţi de faptul că viaţa muzicală a Ungariei era dominată de influenţa germană (care a găsit, după spusele lui Kodály, un teren prielnic întrucît corespundea orientării culturale şi gustului claselor dominante) erau animaţi de idealul de a crea o muzică naţională în conţinut şi limbaj pe baza celei populare. După concepţiile intelectualităţii maghiare progresiste de atunci, cultura naţională trebuia să fie unitară în toate ramurile şi manifestările ei, ca expresia sensibilităţii artistice nu a unei singure clase ci a întregului popor.

La începutul activităţii celor doi compozitori, esenţa progresistă a gîndirii lor, poate, nu era încă clar conturată dar, în epoca maturităţii lor creatoare, li s-au concretizat concepţiile în formulări general valabile.

Iată ce spunea Kodály în ceea ce priveşte legătura între muzica cultă şi cea populară şi rolul acesteia în procesul de creaţie a unei muzici naţionale : „Tradiţia populară nu şi-a epuizat misiunea prin faptul că a satisfăcut trebuinţele muzicale ale poporului ci ea are o legătură organică cu viaţa noastră a tuturor. Ea conţine sîmburele, planul unei cuprinzătoare culturi naţionale. Realizarea ei este însă sarcina intelectualilor. Dar, aceştia nu vor putea îndeplini misiunea lor decît în strînsă unire cu poporul. Pentru a deveni naţiune, trebuie să devenim întîi din nou popor."

Şi mai departe, în aceeaşi lucrare „Magyar Népzene" (Muzica populară maghiară), Kodály adăuga : „Dacă clasicismul naţional înseamnă exprimarea muzicală în forma cea mai desăvîrşită a sufletului unei naţiuni, atunci, deocamdată, nu găsim altă muzică clasică maghiară, decît în cele cîteva mii de melodii populare păstrate prin tradiţie orală. Ele reprezintă forma de exprimare cea mai perfectă a felului de simţire al naţiunii. Ele sînt naţionale şi nu numai populare, deoarece cîndva au constituit un bun comun şi, dacă dorim o cultură muzicală organică, ele trebuie să devină din nou proprietatea întregii naţiuni".

Este adevărat că şi pînă la Kodály şi Bartók în Ungaria au existat folclorişti care s-au ocupat cu culegerea textelor şi melodiilor populare. Dar, pe timpul acela, etnografia şi folclorul muzical, ca discipline ştiinţifice, erau încă în faşă — cum spunea Bartók — şi, fie că etnografii mai vechi nu notau melodiile cu exactitate ştiinţifică, fie că nu făceau distincţia cuvenită între creaţia populară ţărănească şi cea de provenienţă orăşenească „Cîntece în ton popular", în mare parte creaţia unor muzicieni amatori din pătura cultă. În această situaţie, în faţa lui Kodály şi Bartók s-a pus problema de a relua de la început întreaga activitate de culegere a melodiilor populare, înarmaţi, de data asta, cu fonograful care asigură o mai mare precizie în notarea melodiilor. Mai tîrziu, Kodály îşi aducea aminte de anii cînd şi-a început activitatea de culegător : „Intenţia mea era de a mă cufunda singur, pe jos, cu desaga pe spate în regiunile cele mai îndepărtate şi necercetate din punct de vedere folcloric ale Ungariei."

Curînd, rezultatele primei campanii de culegeri s-au concretizat într-un caiet conținînd douăzeci de melodii populare, armonizate și prelucrate pentru voce și pian, publicate în 1906 în comun cu Bartók, precum și în compoziții care aveau la bază o tematică populară și a căror structură melodică era inspirată în întregime de melosul popular. Așa sînt, de exemplu (în creația lui Kodály) Cvartetul opus 2, cu material tematic derivat dintr-un cîntec autentic popular.

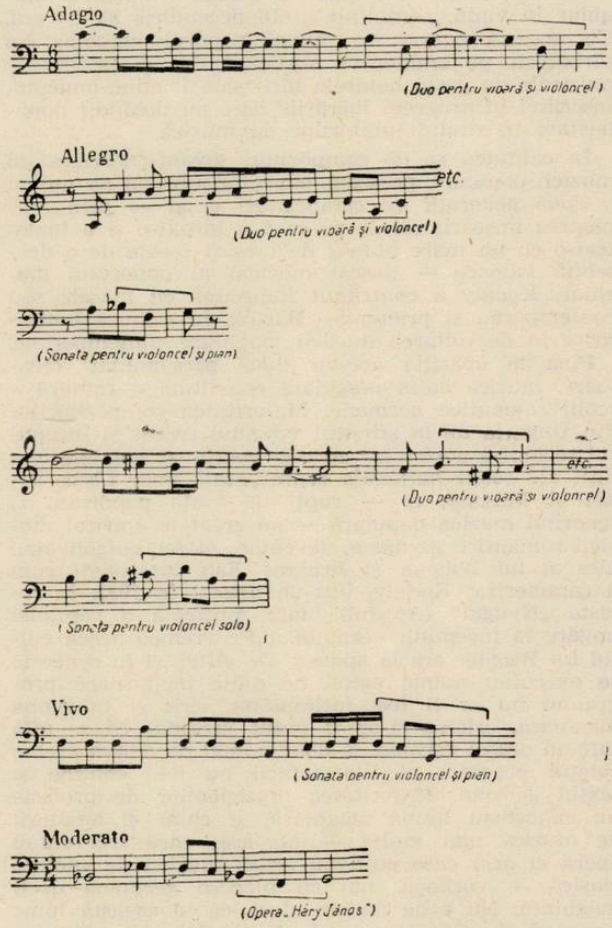
După prima campanie de culegere întreprinsă în comun, cei doi muzicieni au continuat activitatea lor separat, dar în plină armonie, consultîndu-se și ajutîndu-se reciproc.

Interesul lui Bartók nu s-a oprit la muzica populară maghiară ci, din motive științifice și artistice, și-a extins cercetările și asupra muzicii romîne, slovace, sîrbo-croate, rutene, bulgare iar, mai tîrziu, și araboturcești și lapone. Spre sfîrșitul vieții sale, în timpul anilor de emigrație în America, a cules și a studiat și muzica pieilor roșii.

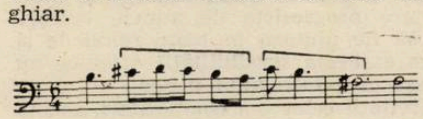
Animat de idealul de a crea un limbaj cult specific național pe baza trăsăturilor celor mai caracteristice ale cîntecului popular, Kodály s-a limitat la culegerea numai a folclorului maghiar. Studiul de folclor comparat între muzica populară maghiară și cea a unor populații înrudite cu maghiarii care au rămas în patria lor străveche, ca marii, cere nișii, vogulii etc. l-a întreprins pentru a identifica stratul cel mai vechi al muzicii populare maghiare și a stabili, astfel, din caracterul său arhaic trăsăturile cele mai autentice. În studiul intitulat „Care este specificul maghiar în muzică ?", Kodály afirmă : „Dacă eliminăm din cîntecele poporului nostru tot ce e comun cu popoarele vecine, tot ce provine din muzica cultă proprie sau străină, sau prezintă oricare fel de semne ale unei influențe occidentale, ceea ce rămîne nu poate fi altceva decît din străvechea muzică adusă de strămoși din vechea patrie, din Asia. Dovada o constituie faptul că muzică asemănătoare găsim, pînă azi, pe acele teritorii unde maghiarii au locuit înainte de venirea lor în Europa, la acele popoare cu care strămoșii noștri au avut contact sau cu care s-au și amestecat" ; și mai departe „Două principii fundamentale caracterizează străvechea noastră muzică populară : pentatonica și repetarea frazei melodice la intervalul de cvintă. [1]) Cercetările sale au dovedit, deci, că această autenticitate rezidă în structura pentatonică a vechilor melodii, o pentatonie de un anumit fel prin care aceste melodii arhaice se deosebesc atît de pentatonia cunoscută în muzica altor popoare, cît și de muzica națională mai nouă, creată după așezarea poporului maghiar în noua patrie. Știința a constatat mai de mult că, în cadrul general al sistemului pentatonic, există diferențieri caracteristice pentru un teritoriu sau altul (anhemitonic, hemitonic). Desigur, o asemenea limitare a stilului melodic la caracteristicile presupuse a fi cele mai străvechi și cele mai autentic maghiare — atitudine fundamental deosebită de acea a lui Bartók, cunoscută fiind receptivitatea sa față de cele mai felurite muzici populare cu care a ajuns în contact — reprezintă oarecum pericolul unei uniformizări a modului de exprimare. Dealtminteri, Kodály nu a scăpat de consecințele dăunătoare ale acestui „purism" decît grație măiestriei cu care a reușit să învesmînteze armonic și polifonic melodiile sale bazate, în fond, pe un mic număr de formule melodice aproape stereotipe, care revin în mai toate temele sale. Din cauza aceasta, spre deosebire de alți compozitori a căror creație este de asemenea realizată pe bază folclorică ca de pildă Janacek, Enescu, Szymanowsky etc., prezentînd importante transformări stilistice, limbajul melodic al lui Kodály rămîne aproape neschimbat în tot timpul îndelungatei sale activități componistice.

Însușindu-și caracteristicile principale ale muzicii populare ca „poetul limba sa maternă" cum spune Bartok, și exprimîndu-se în limbajul popular, acestea sînt, după cum am arătat, specifice și pentru propria sa creație în privința melodiei, structura pentatonică.

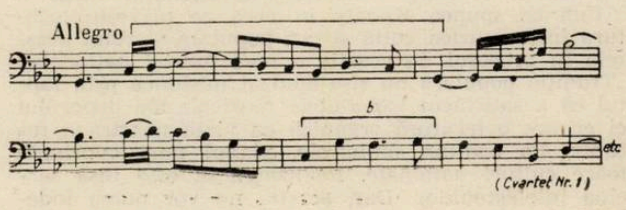
În această structură pentatonică a melodiei, cvarta perfectă, coborîtoare, provenită din cîntecul popular maghiar, are un rol important, interval caracteristic care revine aproape în fiecare temă a compozitorului. Iată cîteva exemple :



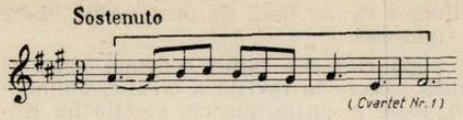
Un alt procedeu caracteristic al compozitorului care contribuie la caracterul pregnant unitar al temelor dintr-o lucrare, este derivarea tuturor temelor din același nucleu melodic. Într-un mod deosebit de plastic se poate constata acest procedeu — preluat de la Beethoven — într-una din lucrările de tinerețe, anume Cvartetul nr. 1 op. 2. Toate temele cvartetului purced — folosit fiind principiul variației — din următorul nucleu melodic al unui cîntec popular maghiar.



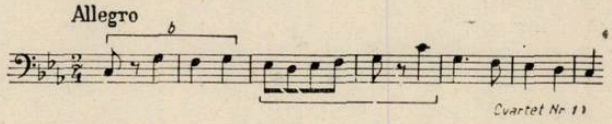
Tema principală a părții I :



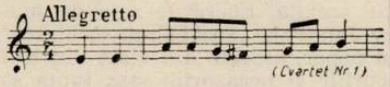
[1]) Dr. Sonkoly Istvan : „Kodály, omul, artistul, educatorul" 1948 Budapesta. Analizînd muzica populară maghiară, vom constata că stratul fundamental al cîntecelor este pentatonia. Chiar în cazurile cînd melodiile nu se mai reduc numai la cele 5 sunete ale gamei pentatonice, scheletul melodiilor, pilonii lor principali sînt acele ale scării pentatonice.



tema Scherzo-ului.

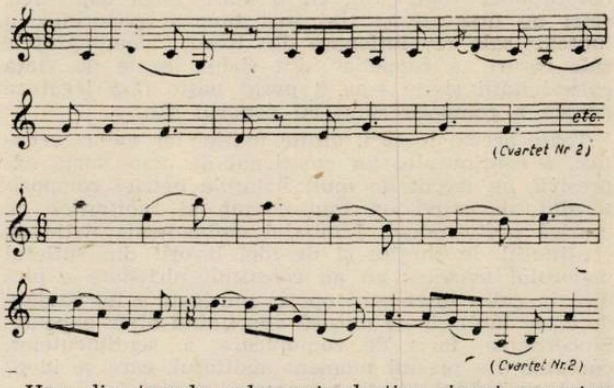


Transformarea măsurii a doua din tema părții I-a. Tema finalului

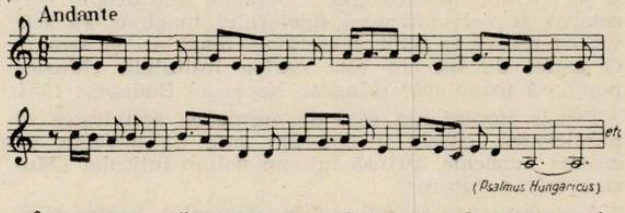


devine tot din măsura a doua a temei de la început.

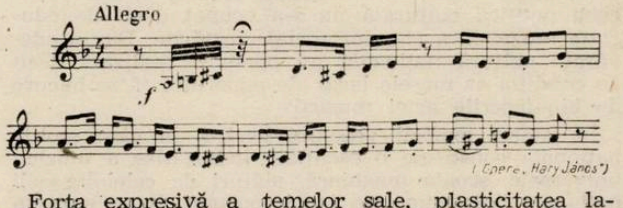
În cvartetul nr. II op. 10, intervalul de cvartă coborîtoare joacă de asemeni un rol important, mai ales în partea I.



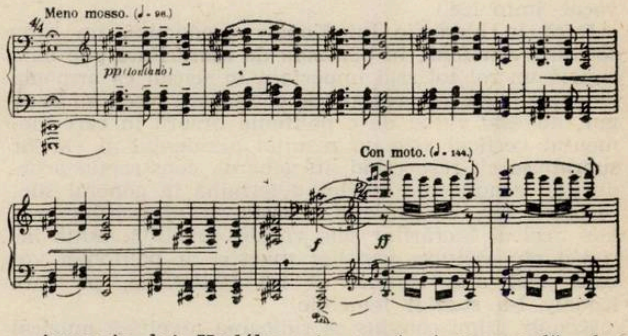
Una din temele cele mai plastice și mai expresive a lui Kodály este aceea care stă la baza lucrării sale vocal simfonice „Psalmus Hungaricus", intonată de cor,



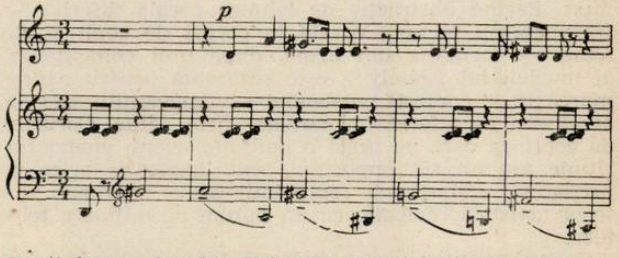
Într-un număr mai mic sînt acele lucrări — în general prelucrări scrise cu mare măiestrie — în care autorul prelucrează cîntece și dansuri autentic populare, cum sînt de exemplu: „Dansurile din Galantha", „Dansurile din Marosszék" sau Cantata pe melodii din comuna Kalló, opera comică „Hary Janos" și alte lucrări, în care elementul melodic de bază nu-l constituie cel pentatonic arhaic ci acel provenit din Verbunc (muzică semipopulară de dans) care în secolul al XVIII-lea și XIX-lea constituia repertoriul de bază al tarafurilor de lăutari.



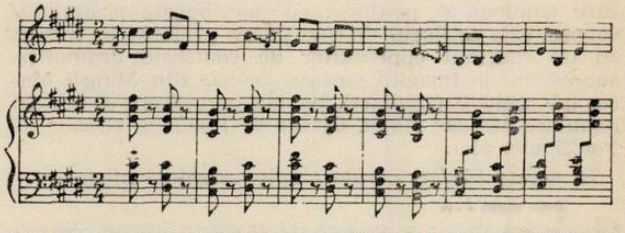
Forța expresivă a temelor sale, plasticitatea lapidară a cîntecelor populare, este întregită de o construcție armonică colorată. Emanciparea de sub influența gîndirii armonice occidentale i-a fost înlesnită prin studiul muzicii lui Debussy, de la care Kodály a preluat nu numai tratarea funcțională, mai liberă, a acordurilor, ci și sistemul de acorduri paralele.



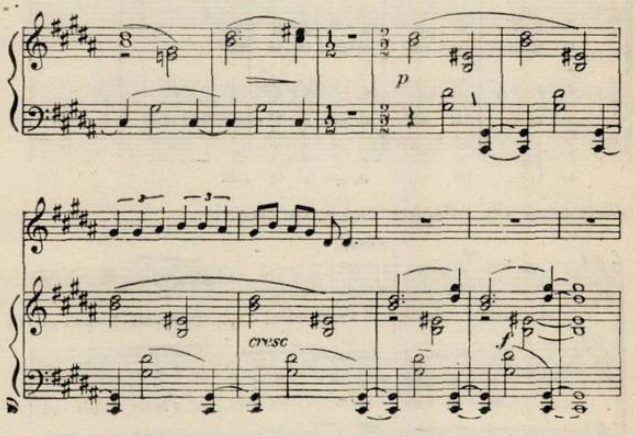
Armonia lui Kodály este nouă și personală, dar departe de caracterul de înnoire revoluționară a celei a lui Bartók. Logica înlănțuirii acordice este asigurată în muzica lui Kodály prin anumite procedee folosite și de alți compozitori, prefigurate, însă în mare parte, deja în lucrările lui Liszt. Asemenea procedee sînt (după cum arată muzicologul maghiar Eösze Zoltan în biografia lui Z. Kodaly), păstrarea consecventă a unui ton, acord sau notă centrală care, prin frecvența sa, constituie un pivot al construcției armonice.



Ca și în muzica lui Debussy, Bartók și alți compozitori contemporani, și Kodály folosește — armonia de cvartă:



Un alt procedeu folosit de Kodály este basso ostinato deasupra căruia se succed acorduri disonante



Cum structura pentatonică a melodiilor nu impune îngrădiri în privința raporturilor funcționale, și treptele scării pentatonice fiind din punct de vedere funcțional polivalente, Kodály dovedește multă fantezie în exploatarea acestor posibilități multiple de armonizare, oferite de structura pentatonică.

În epoca de maturitate, Kodály acordă şi polifoniei un rol deosebit de important mai ales în realizarea lucrărilor sale corale a cappella şi lucrărilor sale vocal-simfonice.

Dacă în lucrările lui Kodály predomină un timp scriitura omofonă, în perioada de maturitate polifonia capătă un rol tot mai important în sensul că armonia devine în general rezultatul conducerii vocilor. Desigur, nu este vorba de o polifonie liniară în care elementul vertical este un rezultat accidental al vocilor suprapuse ci, respectînd, în general, construcţia acordurilor, conducerea vocilor determină în general succesiunea lor. În privinţa aceasta, stilul polifon, mai ales acel al lucrărilor sale vocale, prezintă multe înrudiri cu scriitura vechilor maeştri ai polifoniei vocale, mai ales cu cel al lui Palestrina, pe care Kodály l-a studiat temeinic.

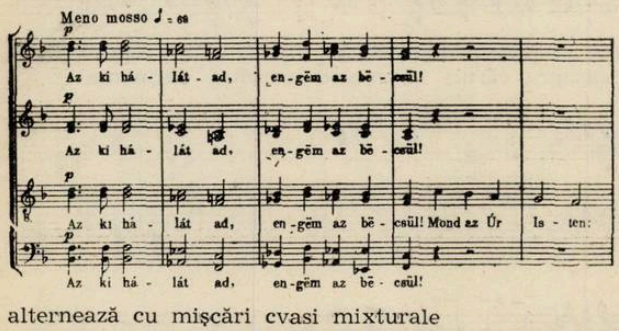
Kodály, fiind convins că ridicarea nivelului muzical al maselor nu se poate face decît cu ajutorul unei mari mişcări corale, cuprinzînd întreaga masă a poporului, începînd cu copiii din grădiniţă pînă la adulţii corurilor de muncitori şi ţărani, a consacrat muzicii corale o însemnată parte a activităţii sale componistice.

Deosebit de interesant şi instructiv este faptul tratării deosebite, nu numai din punct de vedere al facturii dar şi psihologic, al celor patru alcătuiri corale diferite : cor de copii, cor de femei, de bărbaţi şi cor mixt. Făcînd abstracţie de tehnica corală diferită — transparenţa facturii corale la coruri de copii şi de femei — formaţia din urmă, după unii comentatori ai muzicii lui Kodály [1]), este rezervată pentru exprimarea unor confesii personale — compoziţiile sale de acest gen au adesea un caracter liric, idilic. Corurile de copii, în care pe lîngă o polifonie clară, elementul ritmic are un rol important, sînt lipsite de orice iz pedagogic scolastic şi reprezintă piese de mare valoare artistică realizate cu un minim de mijloace tehnice.

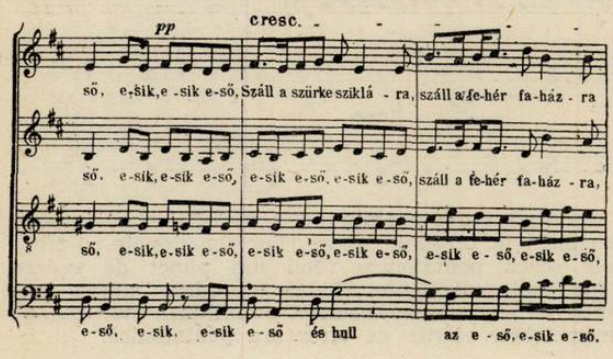
Corurile pentru voci bărbăteşti, într-un număr relativ mai mic, tălmăcesc, mai întotdeauna, un conţinut eroic, adeseori, ele au un caracter de baladă.

Corul mixt, cu multiplele sale posibilităţi de realizare omofonă şi polifonă, cu mai bogate posibilităţi sonore, este mijlocul de exprimare preferat în lucrări cu un conţinut cuprinzător de contraste dramatice, succesiuni de imagini variate. *Icoane din Munţii Matra* (pe melodii populare), balada pe melodii şi versuri populare *Molnar Anna*, *Cîntec de luptă* pe versuri de Petöfi etc. etc.

În aceste lucrări corale ample, acorduri placate



alternează cu mişcări cvasi mixturale



sau părţi polifonice fie pe bază de desfăşurări libere sau imitaţie viguroasă.

Cuprinzînd, după cum s-a putut constata chiar şi din această mică trecere în revistă a creaţiei eminentului muzician, toate genurile muzicii, creaţia lui Kodály reprezintă una din manifestările cele mai interesante şi importante ale şcolilor naţionale moderne.

*
* *

Prin sursele ei de inspiraţie, prin marea ei forţă expresivă, prin ţelul ei de a contribui la progresul colectivităţii din care emana, creaţia lui Kodály are o adîncă semnificaţie socială. Lucrările sale de muzică dramatică „Hary Janos" şi „Şezătoarea secuiască" înfăţişează tipuri din popor, aspecte din viaţa din trecut a poporului, bucuriile şi necazurile sale, lupta sa pentru libertate ; marea sa lucrare vocal-simfonică „Psalmus Hungaricus", compusă pe textul poetului predicator Kecskeméti din secolul al XVI-lea, este strigătul de durere al maselor populare oprimate şi exploatate. „Variaţiunile simfonice pe un vechi cîntec revoluţionar" dau grai, cu o mare forţă expresivă, setei de libertate şi trai mai bun al poporului, a luptelor sale revoluţionare din trecut ; nenumăratele sale coruri „a cappella" sînt strîns legate de viaţa colectivităţii şi nu s-ar fi putut naşte fără legătura adîncă a compozitorului cu poporul său.

Toate aceste lucrări, graţie înaltei lor valori artistice, a conţinutului lor emoţional de mare forţă expresivă, au trecut de mult hotarele patriei compozitorului, devenind un bun comun al iubitorilor de muzică pretutindeni. Limbajul eminamente naţional, conţinutul de simţire şi de idei izvorît din sufletul poporului maghiar nu au constituit niciodată o piedică în calea înţelegerii operei muzicale a lui Kodály de către iubitorii de muzică aparţinînd altor popoare. Sinceritatea, forţa de comunicare a sentimentelor, cuceresc din primul moment auditorul, care se identifică cu fondul afectiv al acestei muzici.

În afară de prodigioasa activitate componistică, Kodály a desfăşurat o activitate deosebit de rodnică şi pe tărîmul muzicologiei ; lucrările sale despre cercetarea şi sistematizarea folclorului maghiar au servit ca model şi altor cercetători maghiari şi străini. O astfel de lucrare este cartea intitulată „Muzica populară maghiară" (Magyar Nepzene) Budapest 1954.

Foarte importantă este de asemenea activitatea sa publicistică, căreia îi datorăm sute de articole, de cronici muzicale, strînsă într-un volum intitulat „Muzica este a tuturor".

Activitatea sa creatoare în domeniul compoziţiei, al muzicologiei şi al publicisticii a fost întregită de o activitate nu mai puţin rodnică, de o jumătate de secol, pe tărîmul pedagogiei. Majoritatea compozitorilor şi muzicologilor din generaţia de după Kodály au fost elevii săi şi, după cum am mai arătat, marele compozitor nu a fost numai îndrumătorul oamenilor de specialitate ci, se poate afirma fără exagerare, dascălul muzical al întregului popor.

Criticînd într-unul din studiile sale, indiferenţa claselor dominante din trecut faţă de marile probleme ale culturii muzicale a maselor, Kodály spune : „Vechea politică culturală nu s-a ocupat decît de educaţia muzicală a claselor sociale înstărite. Dar o adevărată cultură naţională nu poate fi realizată decît cu condiţia ca masele largi ale poporului să se bucure de binefacerile artei muzicii".

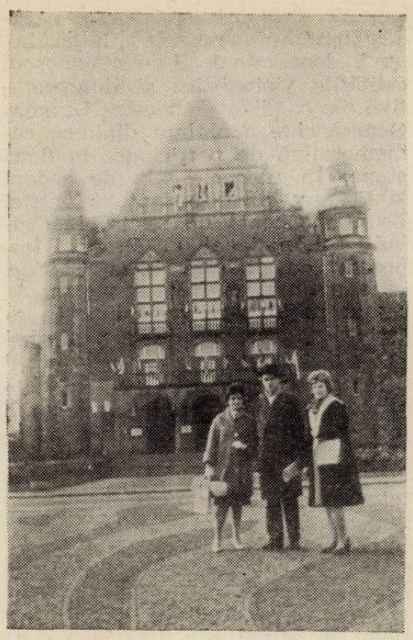
În istoria muzicii veacului nostru, în care şcolile naţionale constituie o esenţială îmbogăţire a muzicii universale, şcoala maghiară, alături de celelalte şcoli naţionale noi, ocupă un loc important. În asigurarea acestui loc însemnat, contribuţia lui Kodály Zoltan a fost deosebit de importantă.

[1]) Molnár Antal, Toth Arpad.

De peste hotare

GEORGE MANOLIU

Concursul de vioară Wieniawski



Violonistul George Manoliu la concursul Internațional de la Poznan

Vechea capitală a Poloniei sărbătorește pentru a patra oară numele ilustrului interpret polonez, chemînd reprezentanții tuturor școlilor de vioară din lume. Cadrul ales permite recrearea tabloului în care au avut loc primele succese ale violonistului polonez în bătrînul orășel.

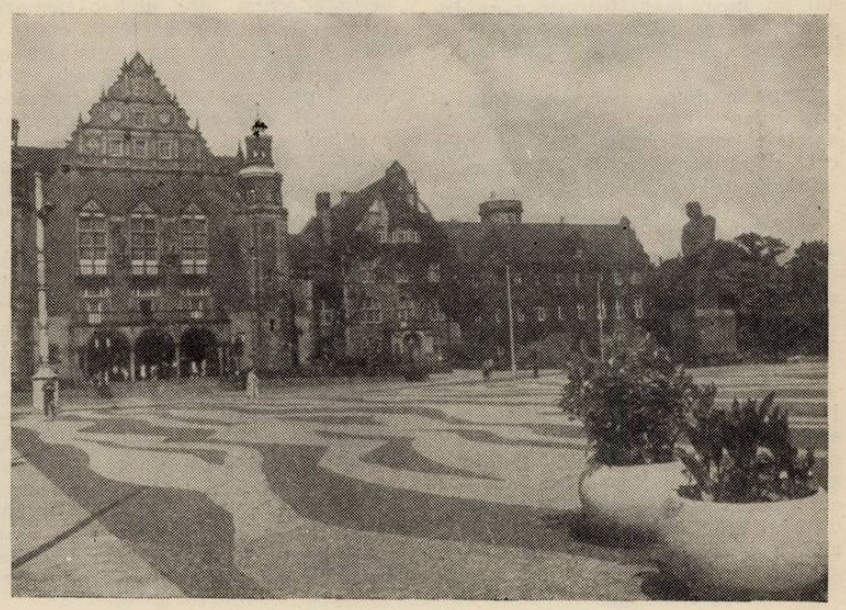
...Să tot fie 108 ani, cînd într-o bună zi, au apărut niște afișe, purtînd numele lui Henryk și Josef Wieniawski. Poznan intră în fierbere. Numele sînt deja celebre. Cei doi muzicieni au cucerit deja centre mari de cultură — Paris, Petersburg, Moscova, Haga, Leipzig —, stîrnind entuziasmul atît al maselor cît și al criticilor și muzicienilor. Henryk Wieniawski avea atunci 18 ani. De la vîrsta de 13 ani, cînd își terminase studiile la Paris cu Massart, cucerea lumea prin concertele sale. Interpretările lui se disting nu numai prin virtuozitate, ci mai ales prin profunzimea și noblețea inspirată a execuției. În Poznan, dă zece concerte, cu zece programe diferite și, mișcat de atmosfera și dragostea arătată de locuitorii și artiștii acestui oraș, compune acel „Souvenir de Poznan". Revine în Poznan, unde termină celebrele sale Capricii „l'École moderne" opus 10. Drumul spre glorie îl îndreaptă către Belgia, Franța, Anglia. Cîntă partea violei într-un cvartet celebru la Londra : vioara I-a Ernst, vioara II-a Joachim și Piatti violoncel. Este ales membru al Academiei de Belle Arte din Stokholm. În 1872, pleacă într-un turneu în Statele Unite ale Americii, împreună cu Anton Rubinstein (cu care era coleg, ca profesor la Conservatorul din Petersburg), dînd 215 concerte în 8 luni de turneu. Între 1874—1876 este profesor la Conservatorul din Bruxelles, unde a avut elev pe Isaye. Se reîntoarce în Rusia, la catedra din Petersburg, pe care o părăsise prea mult din cauza turneelor. În 1879 proiectează un turneu în sudul Rusiei, dar nu-și mai realizează decît parțial intenția ; se îmbolnăvește și, după două luni de spital, moare la Moscova la 31 martie 1880, în vîrstă de 45 ani. Catedra sa din Petersburg este ocupată de Leopold Auer care-l suplinea de mult, preluînd o clasă de elemente excepționale și pregătite excepțional de virtuozul Henryk Wieniawski. Opera de compozitor a lui Wieniawski consemnează trăsăturile virtuozității sale extraordinare. Fără calități de profunzime deosebite, lucrările sale au proporție, sînt foarte inspirate și sînt pline de strălucire. O cursivitate genială trădează ușurința executantului, care nu concepe îmbîcseala sau căutările sterile. Aproape toate lucrările sale au intrat în patrimoniul literaturii violonistice, dăinuind pînă azi în programele virtuozilor, dar mai ales în programele analitice a etapelor de studii superioare. Astfel, l'École moderne op. 10 și Studiile capricii op. 18, cele două Poloneze, Scherzo Tarantelle și cele două concerte cu orchestră, în fa diez minor și în re minor, figurează în toate programele școlilor violonistice din lume. Aceste lucrări de mare valoare didactică, ne dau măsura virtuozității lui Wieniawski și explică renumele său în epoca cea mai bogată în străluciți violoniști. La o sută de ani după nașterea genialului violonist, nepotul său Adam Wieniawski (1879—1950), director al Societății de muzică și al Școlii superioare de muzică Fr. Chopin din Varșovia, inițiază primul concurs de interpretare Wieniawski, care a avut loc la Varșovia în 1935.

În anul 1962 au avut loc : al doilea Concurs de compoziție (în martie), al doilea concurs de luterie (în mai) și *al 4-lea Concurs de interpretare între 4 și 18 noiembrie.*

Concursul s-a desfășurat în aula Universității Adam Mickiewicz. Sala are 1600 locuri, o scenă largă, pe care se produce obișnuit Filarmonica din Poznan și o acustică perfectă.

Juriul a fost compus din 16 membri, 5 polonezi și 11 pedagogi și concertiști din diferite părți ale lumii. Comitetul de organizare bazat pe experiența celorlalte concursuri a apreciat că un juriu mai restrîns concentrează lucrările, stabilindu-se mai ușor puncte comune de vedere. De asemenea, a socotit că pentru respectarea cît mai fidelă a criteriilor de apreciere și o cît mai justă echilibrare a calificărilor și trierilor este bine să fie invitați numai violoniști, cu excepția lui Zdzislaw Górzinski, președintele juriului, dirijorul și directorul general al Operei din Poznan. Alături de el, au lucrat ca vicepreședinți, Vladimir Avramov, rector al Conservatorului din Sofia și Louis Per-

Universitatea A. Mickiewicz din Poznan



Oleg Krysa

singer, profesor la Juillard School of Music din New York ; membri : Igor Bezrodnîi (U.R.S.S.), Irena Dubiska (Polonia), Fritz Ehlers (R.D. Germană), Jean Fournier (Franța), Dénes Kovacs (R.P.U.), George Manoliu (R.P.R.), Maria Mihailović (R.P.F.I.), Alexander Plocek (R.S.C.), Remy Principe (Italia), Edward Statkiewicz (Polonia), Emil Telmany (Danemarca), Eugenia Uminska și Tadeusz Wronsky (Polonia). Program extrem de greu : patru părți din partita în si minor de Bach (primele două obligatorii, celelalte la alegere), două capricii de Wieniawski (la alegere) și Adagio în mi major de Mozart. Delicate probe de virtuozitate și de muzicalitate, pe un material fragil, care implică în redare, exigențe înalte de interpretare.

S-au prezentat 24 candidați: 11 polonezi, 4 sovietici, 1 cuban, 1 maghiar, 1 cehoslovac, 1 romîn, 1 argentinian, 1 francez, 3 americani.

Nivelul de pregătire a fost înalt, candidații prezentînd diferențe foarte mici. Juriul a întîmpinat dificultăți serioase în trierea pe care această etapă o impune. Ca observații generale asupra calității prezentărilor din această etapă, se poate spune că afirmările temperamentale au abundat în dauna problemelor de echilibru, de construcție, ridicate de partita de Bach și a celor de grație și transparență, cerute de muzica lui Mozart. Capriciile de Wieniawski au jucat feste tuturor candidaților, care au părut surprinși și vexați în amorul propriu de tehnicieni străluciți.

Etapa a doua, mai generoasă — cuprindea o sonată preclasică la alegere, partea întîia din unul din cele două concerte de Wieniawski, unul din cele trei mituri de Szymanowski și o piesă la alegere.

Punctul vulnerabil l-a constituit — bineînțeles — Concertul de Wieniawski, prin problemele de tehnică specială, specifică lucrărilor lui Wieniawski. Octavele cifrate provoacă panică. Idem staccatele. Un procedeu care n-ar fi trebuit să fie admis la un Concurs Wieniawski și pe care juriul nu l-a condamnat, a fost acel al înlocuirii staccatelor cu spiccate. Nu se pot permite facilități și mai ales privitoare la cele mai cunoscute caracteristici ale virtuozității lui Wieniawski. Consimțirea tacită a acestui procedeu ne-a surprins.

Sonata preclasică a avantajat pe toți candidații permițîndu-le o așezare, o calmare la începutul programului.

Mitul de Szymanowski — după cum a fost norocul fiecăruia — a prilejuit interpretări frumoase Fîntînei Aretusei, cîteva execuții șterse în Narcysse și dificultăți mari în alegerea culorilor în Dryades et Pan. Credem că ar fi fost just ca tragerea la sorți să aleagă același *unic mit* pentru toți candidații. Nu este bine — în cazul unor așa mari diferențe de dificultăți între piese — să acordăm hazardului cuvîntul decisiv.

În piesa la alegere, candidații n-au dovedit prea multă fantezie. Am reținut cu multă plăcere interpretările frumoase ale sovieticilor în Prokofiev și Sostakovici, Sonata pentru vioară solo de Bartók, prezentată impecabil de candidatul american și Sonata de Enescu, cîntată în perfect stil enescian de candidata romîncă. În etapa a III-a — susținută de acei care au fost socotiți demni să fie premiați și menționați — s-a executat partea II-a și a III-a din Concertul ales de Wieniawski și un Concert de Szymanowski. Majoritatea au cîntat Concertul în re minor de Wieniawsky și Concertul I de Szymanowski.

În general, Romanța n-a sunat prea curat iar finalul Concertului de Wieniawski s-a cîntat prea repede față de indicația „ma non troppo" a autorului. De fapt, e mai ușor mai repede. În ce privește Concertele de Szymanovski, ele pun probleme de culoare și de tehnică rafinată, care nu se rezolvă ușor. Au fost cîteva interpretări artistice de înalt nivel, care au denunțat execuțiile șterse și inutile. Aici s-a vădit încă odată greșeala care se comite în toate concursurile : etapa III se rezervă numai celor care vor primi mențiuni și premii. Cu alte cuvinte, numai două etape sînt decisive. În etapa III — se ierarhizează doar recompensele, așa că cineva poate cînta foarte slab în această etapă fără nici o urmare. De ce să nu se cadă și în etapa a III-a ? Stăpînirea unui concert cu orchestră este o probă foarte dificilă și poate provoca multe surprize, dovedind nedreptăți de apreciere care nu se mai pot repara. Această problemă de organizare ar trebui să rețină atenția comitetelor executive ale tuturor concursurilor internaționale.

În ce privește rezultatele obținute în al 4-lea concurs Wieniavski, ele reflectă în primul rînd interesul pe care-l poartă acestui concurs școlile din toată lumea. S-au trimis candidați foarte bine pregătiți, cu calități violonistice și muzicale remarcabile. Toți s-au prezentat cu instrumente exceptionale — Stradivari, Guarnieri, Testore, Vuillaume — etc.., știut fiind importanța pe care o deține valoarea instrumentului în valoarea execuției. S-a subliniat de fapt acest lucru, citindu-se la microfon, la fiecare prezentare, fișa de discernămînt a instrumentului (numele lutierului, anul, localitatea). S-au recunoscut calitățile violonistice și interpretative ale candidatei noastre Leonora Geantă care a obținut diplomă comemorativă de participare la două etape. În ultimele zile de ședere la Poznan, s-a organizat violonistei Leonora Geantă un recital la Clubul Internațional al Presei. Împreună cu pianista Eliza Chiriac, ea a obținut un frumos succes. Această participare reprezintă în acest mare concurs desigur, o afirmare și o cinste.

Revenind la rezultatele finale ale concursului, vom spune că lupta a fost grea și frumoasă. Școala sovietică — prin cei patru candidați sovietici și candidatul cuban elev al lui Oistrah — s-a prezentat într-o impecabilă formă, afirmîndu-se (pentru a cîta oară ?) ca cea mai solidă școală de vioară din lume. *Oleg Krysa* (elevul marelui violonist și pedagog David Oistrah) un tînăr de 20 ani, are deja bine conturate toate aspectele unui strălucit concertist. Sensibilitatea și muzicalitatea sa, se încadrează într-o formă de exprimare plină de elan. Tehnica ușoară, cursivă și plină de naturalețe, are o vervă de mare clasă. A obținut premiul al II-lea, fiindcă preferințele majorității juriului s-au îndreptat spre americanul *Charles Treger*, care (la distanță foarte mică) a obținut premiul I. Cîntînd pe un Vuillaume, care umplea sala mare a aulei cu valuri de sonoritate, Charles Treger a apărut ca un concertist matur. Are 28 ani și concertează de la 11 ani. Siguranța și aplombul apariției sale derutează. Deasupra oricăror probleme tehnice, acest violonist își urmărește discursul muzical cu un calm care (uneori) trădează o lipsă de participare. Uluitoare a fost redarea Sonatei pentru vioară solo de Bartók care mi s-a părut nu numai cea mai reușită realizare a lui Charles Treger, dar cea mai captivantă prezentare a lucrării din cîte am auzit pînă acum.

De o mare sensibilitate a apărut candidata *Isabella Petrosian* (clasa Oistrah) care a obținut premiul al IV-lea. Cu o tehnică sigură și curată, violonista lucrează într-o pastă sonoră delicată, modelînd sonorități calde și transparente și realizînd momente impresionante. Cel mai frumos Adagio de Mozart a fost al ei. *Miroslaw Rusin* (clasa Țiganov) este un violonist matur, care afirmă viguros ideile și sentimentele muzicii interpretate, subliniind poate prea mult momentele frazării. El a împărțit locul al cincilea cu americana *Priscilla Ambrose*, o fetiță de 16 ani, care deocamdată îndreptățește promisiuni de mare carieră violonistică. Ceilalți doi reprezentanți ai școlii din Moscova, sovieticul *Aleksander Arenkov* și cubanul *Evelio Tieles* (ambii elevi ai lui Oistrah) s-au situat pe locurile 8 și 10, meritînd

cu prisosinţă menţiunile acordate: tehnică solidă, frază muzicală, autoritate. *Antoine Goulard* clasat al nouălea, este elevul lui Jean Fournier, unul din dascălii de frunte ai şcolii franceze. Atributele bine cunoscute ale acestei şcoli — finețe de exprimare, siguranţă şi strălucire — s-au vădit şi în prezentările lui Goulard, dar ne-a mirat afişarea unei obiectivităţi aşa de lucide, încît friza indiferenţa. Cu atît mai mult, cu cît strălucita îndrumare a lui Jean Fournier cît şi Stradivarius-ul pe care cînta, îl îndreptăţeau să dea mai mult. Am lăsat intenţionat la sfîrşit pe candidaţii polonezi, pentru a ne opri mai mult asupra acestei şcoli, care se afirmă ca o forţă redutabilă. Prima impresie pe care aş dori s-o împărtăşesc este aceea a unei unităţi de fond, care cimentează o şcoală şi o afirmă, fără să periclitеze personalitatea şi diferenţele temperamentale. Afirmarea unei şcoli instrumentale fără preţul şablonului este dovada unei mari înţelepciuni didactice şi mă bucur că şcoala poloneză o dovedeşte în mod strălucit. *Krzysztof Jakowitz* (premiul al III-lea) elev al lui Tadeusz Wronski (profesor la Şcoala superioară de muzică de Stat din Varşovia) impetuos şi strălucitor, triumfă peste greutăţile programului cu o bravură care anunţă o foarte interesantă carieră. *Tomasz Michalak* (premiul al VI-lea) contrastează cu Jakowitz, printr-o mare poezie. Toate calităţile sale violonistice şi muzicale sînt îndreptate spre o mare concentrare spirituală, care face ca realizările sale să impresioneze şi să emoţioneze. El este elevul cel mai reprezentativ al profesoarei Irena Dubiska (de la Şcoala superioară de muzică de Stat din Varşovia) care a mai prezentat un element de viitor şi bine pregătit, pe *Yolanta Wilson* pe care o cunoşteam de la Concursul Enescu. *Andrej Siwy* (clasa Wronski) afirmă o virtuozitate bine încheiată, cu preocupări interesante de cizelare a amănuntului păstrînd curba justă a frazării. El s-a situat pe locul al VII-lea, urmînd în mod just pe Michalak. *Jadwiga Kaliszewska* încheie ordinea premiilor şi menţiunilor. Ea este asistenta prof. Statkiewicz la Şcoala superioară de muzică din Poznan. Dintre candidaţii polonezi care au obţinut diploma de participare la două etape, alături de Jolanta Wilson se remarcă *Marek Swarc* (clasa prof. Statkiewicz). Iată deci că elevii profesorilor Irena Dubiska, Tadeusz Wronski şi Edward Statkiewicz, peste diferenţele temperamentale care conturează personalităţile lor, afirmă succesul unei şcoli serioase, bine organizate cu multe perspective de viitor. Numeroasele piese, concerte, sonate, revăzute de aceşti profesori şi publicate de Editura poloneză (care se găseşte azi la un nivel foarte ridicat) confirmă unitatea de vederi care asigură succesul acestei şcoli. Cît de instructiv este acest exemplu de colaborare şi solidaritate în afirmarea demnă a unei şcoli naţionale instrumentale! Mărturisesc că aceste învăţăminte mi se par cele mai folositoare din întreg ansamblul de evenimente care pot impresiona într-o asemenea strălucită întîlnire a celor mai reprezentativi dascăli de vioară din întreaga lume. Vizita la Zelazowa Wola la locuinţa lui Chopin, emoţionanta cultivare a memoriei genialului polonez instruieşte la rîndul său. Ea ne arată că păstrarea tradiţiei şi dragostea pentru figurile marilor înaintaşi, ne dau posibilitatea să ne depăşim şi privind înainte să clădim mai departe pe moştenirea artistică ce ne-a fost încredinţată.

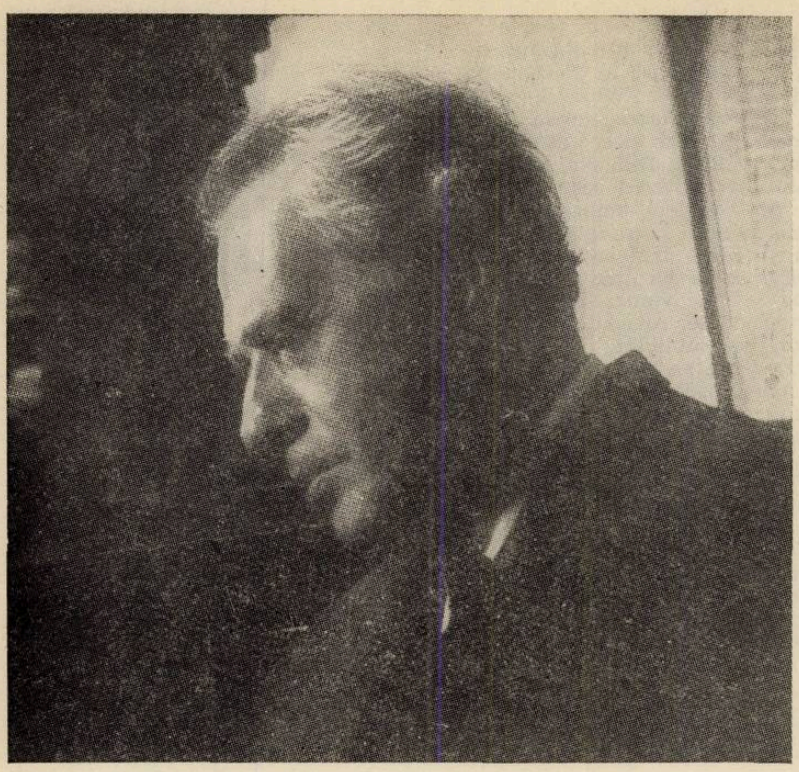
Same Charles Treger

Krysztof Jakowicz

Kirsten Flagstad

S-a stins, în vîrstă de 68 ani, sporana norvegiană de reputaţie mondială Kirsten Flagstad. Ea a debutat strălucit în opera *Tiefland* de d'Albert, cîntînd apoi la Bayreuth sub bagheta lui Richard Strauss. Soprană dramatică înzestrată cu o voce puternică gravă de o mare expresivitate, Kirsten Flagstad a interpretat majoritatea rolurilor din tetralogia wagneriană pe scena Operei Metropolitane din New York, la Covent Garden precum şi la Opera din Viena unde a cîntat sub bagheta lui Weingartner. Turneele sale au purtat-o din Canada pînă în Australia. În timpul războiului însă nu s-a manifestat în nici un chip, aflîndu-se alături de soţul său, bolnav, în Norvegia. Dar în 1947 a apărut din nou pe marile scene din Londra, Amsterdam, Paris, Milano, Barcelona, Buenos-Aires, Havana, repurtînd pretutindeni mari succese. A participat apoi, în 1949 şi 1950, la Festivalul de la Salzburg. Înzestrată cu o capacitate excepţională de a memoriza o partitură, marea artistă şi-a apropiat rolul **Desdemonei** din **Othello** într-o săptămînă. Foarte degajată în scenă, dispunînd de auz absolut şi de un excepţional simţ ritmic, ea declara că nu şi-a menajat vocea: „nu m-am ferit de vremea rea, iar frigul nu m-a supărat aproape niciodată..."

Kirsten Flagstad a avut forţa — lucru mai rar întîlnit la marii artişti — să se retragă de pe scenă în 1953. Moartea ei a îndoliat lumea muzicală care a cunoscut-o sau i-a ascultat imprimările.



O nouă operă de Marcel Mihalovici

La 23 ianuarie a.c. a avut loc la Braunschwig (R.F.G.) premiera operei *Gemenii* de Marcel Mihalovici, pe un libret de Claude Rostand. Este a cincea operă scrisă de compozitor după *Intransigentul Pluton, Fedra, Întoarcerea* şi *Krapp.*

Pe temeiul comediei *Manaechim* de Plaut, Claude Rostand a realizat o lucrare al cărei comic permanent şi direct, a cărei structură interioară, a constituit pentru compozitor un ghid statornic.

„Aşa cum Rostand a găsit în teatrul lui Feydeau puncte de sprijin pe care însă le-a schimbat cu totul, aşa am găsit eu — arată Marcel Mihalovici — sprijin în muzica lui Offenbach pe care am transformat-o, desigur, complet. Opera (în 3 acte) se cîntă, cu mici întreruperi, în continuare. Acţiunea e foarte dinamică şi muzica la fel. Conform tradiţiei clasice a operei bufe, care ne-a slujit ca pildă, am construit opera *Gemenii* cu scene, arii, cuplete, recitative, ce culminează întotdeauna în final la care participă întreg ansamblul de cîntăreţi şi dansatori. În ceea ce priveşte tehnica muzicală, ea se bazează aici ca de altfel totdeauna în lucrările mele, pe un cromatism lărgit care nu este însă transformat în sistem, şi care nu merge pînă la complexul de 12 sunete. Am întrebuinţat un parlando ritmic şi un cînt vorbit, iar în arii şi cuplete cîntul expresiv. Am folosit o formaţie orchestrală mijlocie ca la Mozart de pildă — adăogînd percuţie şi pian". Lucrarea s-a bucurat de un frumos succes.

PREZENŢE ROMÎNEŞTI

În cadrul unui concert public dat la 22 ianuarie de către Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii şi televiziunii franceze la Théatre des Champs-Elysées din Paris sub conducerea dirijorului Eléazar de Carvalho, pianista Sylvia Mercier a interpretat cu un deosebit succes, fiind rechemată cu insistenţă, *Concertul pentru pian şi orchestră* de Paul Constantinescu. Sub aceeaşi conducere muzicală, concertul a fost transmis la 31 ianuarie de posturile Radioteleviziunii franceze. În acest concert, arată ziarul „Le Figaro" sub semnătura criticului muzical Olivier Alain, Sylvie Mercier şi-a impus personalitatea exuberantă şi virtuozitatea. Lucrarea, apreciază mai departe Olivier Alain, este fermă şi colorată în stilul lui George Enescu.

★

Manifestări de succes au avut în cursul lunii ianuarie dirijorul Mircea Basarab care a condus un concert simfonic la Lubliana, în Republica Socialistă Federativă Iugoslavia — violonistul Ion Voicu care a concertat în Republica Democrată Germană la Berlin şi Dresda precum şi în Republica Populară Polonă la Varşovia. Tot în Republica Populară Polonă soprana Maria Crişan şi baritonul Mihail Arnăutu au cîntat laolaltă, pe scena operei din Poznan, în Evgheni Oneghin. Cîntăreţii au interpretat de asemenea rolurile titulare — respectiv din Cio-cio-San şi Rigoletto la Vroclaw şi Bydgoszcy.

★

Tenorul Ion Piso s-a aflat pentru a cincea oară în Uniunea Sovietică, unde a cîntat la Moscova pe scena Teatrului Mare, la Per şi Minsk, în *Rigoletto, Faust* şi *Traviata,* bucurîndu-se de calde aprecieri din partea publicului şi criticii sovietice. Astfel *Sovetskaia Kultura* scrie între altele referindu-se la spectacolul *Rigoletto* următoarele : „Măiestria, vocea caldă, o bună şcoală muzicală şi temperamentul lui Ion Piso au fost apreciate de publicul moscovit, care a aplaudat cu multă căldură pe cîntăreţul romîn."

★

Despre pianistul Valentin Gheorghiu care a intreprins un turneu de concerte în Uniunea Sovietică, reputatul critic T. Martinov scrie următoarele în *„Muzîkalnaia Jizni"* :

„Valentin Gheorghiu a cîntat concertul său pentru pian. Gheorghiu este cunoscut ca un compozitor talentat şi audierea noii sale lucrări a confirmat aceasta. Concertul este scris cu temperament, cu strălucire de virtuoz, este bogat în imagini muzicale, cînd delicate-lirice şi meditative, cînd impetuoase. În muzica concertului se simte legătura cu folclorul romînesc, ale cărui elemente sînt dezvoltate foarte liber, în mod individual. În această lucrare sînt multe pagini captivante în special în finalul scris în gen de toccată. În interpretarea concertului s-a desvăluit talentul deosebit pianistic al autorului : pianul sună la el minunat, artistul nu cunoaşte greutăţile tehnice şi se foloseşte liber de gama cea mai amplă a nuanţelor expresive".

M. SĂNDULESCU

Învățămîntul muzical cu copiii de vîrstă școlară mică

Cunoașterea particularităților psiho-fizice ale copiilor la diferite vîrste constituie pentru profesorul din școala de muzică o condiție indispensabilă alcătuirii unui program de lucru judicios, cu o bază științifică, capabil să asigure rezultatele cele mai bune.

În pedagogia noastră actuală există următoarea clasificare:

A: Copii de vîrstă preșcolară (mică, mijlocie, mare)

B. Copii de vîrstă școlară mică (clasele I—IV)

C. Copii de vîrstă școlară mijlocie (clasele V—VII)

D. Copii de vîrstă școlară mare sau tineri (ciclul mediu).

Clasificarea aceasta nu trebuie însă înțeleasă rigid, categoriile enumerate mai sus nu trebuie privite limitativ, ca niște praguri distincte, deoarece atît dezvoltarea fizică cît și evoluția însușirilor psihice sînt procese ce se desfășoară lent și treptat, căpătînd aspecte particulare de la copil la copil, fiind determinate de sex, temperament, mediu etc.

Ne vom ocupa în cele ce urmează de unele probleme pe care le ridică învățămîntul muzical privitor la educația elevilor de vîrstă școlară mică. Din punct de vedere al dezvoltării fizice, la această vîrstă copilul este în plină perioadă de creștere. El dispune de multă energie, pe care o cheltuiește repede prin tendința permanentă spre mișcare. Cu aceeași repeziciune cu care este cheltuită, energia se reface, dacă regimul de hrană și de odihnă este rațional. Sistemul osos este în formare și într-o oarecare măsură alcătuit încă din cartilagii. Cele patru curburi ale coloanei vertebrale nu sînt încă definitiv formate. Mușchii mici, în special acei care comandă mișcările degetelor de la mîini sînt insuficient formați; din această cauză copilul își controlează mai ușor mișcările largi ale membrelor sau trupului și mai greu pe cele mici care cer siguranță și precizie. Prelungirea unei activități uniforme (care solicită pe o perioadă mai lungă aceiași mușchi) provoacă foarte repede oboseala.

Însușirile psihice prezintă aspecte caracteristice, specifice la vîrsta copilăriei. Înclinat către activitate concretă, curios și avid de cunoștințe, dar intuitiv în procesul de cunoaștere, schimbînd permanent direcția interesului (și uneori, într-o perioadă foarte scurtă) spre fapte sau fenomene cu totul diferite, entuziast, sincer și spontan în manifestări, întotdeauna încrezător în forțele sale (poate chiar peste forțele sale) copilul de vîrstă școlară mică are o viață foarte complexă, plină de emoții puternice.

Atenția sa, foarte mobilă, este întotdeauna determinată de gradul de interes pe care i-l provoacă fenomenul la care asistă. Puterea sa de concentrare este de asemenea determinată și de apropierea în timp a scopului acțiunii ce îndeplinește, deoarece conștiința sa de copil nu are puterea de control și autoîndrumare de care dispune conștiința omului matur.

Procesul de învățămînt cu copiii începe pe baza cunoașterii temeinice, de către pedagog, a fiecăruia în parte. Întocmirea unei fișe individuale, în care să se treacă observații cu privire la temperamentul, procesele psihice, dezvoltarea fizică și intelectuală, precum și toate manifestările pe care le evidențiază fiecare copil, nu poate fi decît de mare ajutor pentru pedagogul de orice specialitate. Profesorul din școala de muzică dispune de un bogat material de cercetare în domeniul pedagogiei generale. Pentru eficiența muncii sale el trebuie să desprindă din acest material și să adapteze pe tărîmul pedagogiei muzicale, cele mai valoroase experiențe și cuceriri științifice.

Fără a fi determinante în educația muzicală, particularitățile în dezvoltarea fizică a copilului constituie totuși un factor important. Bunăoară faptul că copilul dispune de o forță musculară redusă sau că aparatul său vocal se găsește într-o stare rudimentară, neputînd, deci, răspunde în același fel ca aparatul vocal al unui adult, determină o anumită orientare a programului de muncă al profesorului.

Am văzut că oboseala, fenomen pe care adultul îl poate stăpîni printr-un efort conștient de voință, apare mult mai repede la copil și mai ales atunci cînd este solicitat să execute pe o perioadă mai lungă aceeași activitate. Acesta este tocmai cazul nostru: atît studiul viorii cît și al pianului, care încep să fie cunoscute de elevi în clasa întîi, presupune, mai ales la început, o sumă de mișcări aproape uniforme, un gen nou de mișcări pentru copil, cu care acesta nu s-a mai întîlnit în activitatea sa de pînă atunci. Dacă la pian efortul este mai mic pentru că elevul este așezat pe scaun în timpul studiului, la vioară, dimpotrivă, poziția în picioare, cu ambele mîini ridicate pentru susținerea viorii și conducerea arcușului, supune la eforturi fizice deosebit de mari. Alternarea exercițiului cu repausuri dese, pînă se constată acomodarea cu poziția dificilă, este un procedeu folosit cu succes de mulți profesori care predau vioara. Practicile învechite ca susținerea silită a cotului stîng, ridicat prin fixarea între acesta și coapsă a unui băț ascuțit la ambele capete, sau înfigerea de pioneze, ace sau ținte în gîtul viorii, pentru ca acesta să nu poată cădea în podul palmei stîngi, sînt dăunătoare, neștiințifice.

Întinderea vocilor de copii este consemnată în toate tratatele de muzică. Practic, această întindere nu se găsește decît aproximativ la 1 din 10 copii. Cei mai mulți nu pot cînta decît în limitele unei cvinte, sexte sau octave. Unii copii de clasa I-a abia pot intona sunetele din limitele unei cvarte, deși dispun de un auz muzical foarte bun. Orice solicitare peste limitele ambitusului vocal al copilului duce la

oboseala rapidă a corzilor vocale. Oboseala corzilor determină uneori fenomene grave ca de pildă apariția nodulilor, ce nu pot fi tratați decît pe cale chirurgicală.

Copilul execută cu ușurință mișcările largi ale membrelor, mișcările făcute cu ajutorul mușchilor mari. El execută cu mai puțină ușurință, cu mai puțină precizie, mișcările comandate de mușchii mici, ca acelea ale degetelor de exemplu. Nefiind dezvoltați, mușchii mici trebuie solicitați cu multă grijă și lăsați în mod sistematic în repaus pentru a se odihni.

Durerile în brațe, care apar uneori la copiii ce studiază pianul, sînt semnul unei munci greșite. Nesezisarea faptului de către profesor, continuarea muncii în același fel, pot duce la o asemenea defecțiune a mușchilor care să necesite un repaus foarte îndelungat pentru refacerea lor. Este cunoscut faptul că Robert Schumann a trebuit să renunțe la cariera de pianist deoarece, folosind un aparat creat pentru a dezvolta artificial mușchii degetelor, a suferit în cele din urmă o paralizie a acestora.

Merită atenție, de asemeni, necesitatea de a stăvili tendința spre viteză în execuție, caracteristică la această vîrstă. Execuția repede la copiii care studiază un instrument înseamnă de fapt solicitarea peste posibilități a mușchilor degetelor, cel mai puțin dezvoltați. Profesorul trebuie să poarte o grijă permanentă pentru moderarea și eliminarea prin educație a acestei tendințe, una din cauzele principale ale apariției oboselii musculare.

Oboseala fizică atrage o scădere a capacității de concentrare a copilului. Atenția, interesul scad simțitor. Oboseala creează pe scoarța cerebrală zone de inhibiție, plasticitatea acesteia scade cu repeziciune, copilul devine distrat, nereceptiv. Este esențial pentru pedagog să știe a aprecia gradul de oboseală a copilului, pentru a nu pune insuccesele predării, ce se datorează adesea exclusiv oboselii, pe seama altor cauze.

Necunoașterea caracteristicilor fizice, specifice vîrstei, poate duce la o altă greșeală pe care o fac unii dintre profesorii de instrument și mai ales cei de pian. Este știut că amploarea sunetului atît la vioară cît și la pian este dată, printre altele, de greutatea brațelor, mîinilor și chiar a fiecărui deget în parte. Plusul de forță silit, peste posibilitățile naturale ale brațelor, înainte de stadiul de dezvoltare cînd acest lucru poate fi controlat conștient de către elev, se transformă în sunete izbite la pian, în sunete scîrțîite, aspre la vioară. Nuanțele ce se pot obține pe un instrument nu sînt valori absolute, ele sînt în funcție de forța fizică a executantului, de greutatea brațelor sale, precum și de arta atacării clapelor sau apucării arcușului. Nu trebuie să se ceară copilului efecte pe care le poate obține un muzician format, a cărui forță fizică cît și măiestrie tehnică sînt cu mult superioare.

În legătură cu cele de pînă aici se impune o mare atenție față de alegerea instrumentului la care copilul este pus să cînte. O vioară prea mare solicită întinderea excesivă a mîinii stîngi, cauză directă a oboselii brațului. Vioara trebuie să fie înzestrată cu accesoriile necesare (bărbie, contrabărbie sau perniță) în funcție de conformația umărului, gîtului și bărbiei fiecărui elev. La clasele de pian trebuie să existe întotdeauna scaunul cu înălțime reglabilă precum și scăunelul pentru picioare, de o mare utilitate pentru copiii care nu ajung cu picioarele la podea.

Caracterul specific al atenției la copilul de vîrstă școlară mică necesită anumite metode pedagogice de o importanță esențială în activitatea educatorului. Copilul nu-și poate concentra atenția mult timp asupra aceluiași obiect. Fenomenul acesta se petrece chiar dacă obiectul este foarte plăcut și atrăgător pentru copil. Astfel oricît de interesantă ar fi activitatea în care este antrenat, oricîtă afinitate ar exista între el și activitatea pe care o îndeplinește, educatorul trebuie să organizeze lecția foarte variat pentru a preîntîmpina desinteresul ce ar apărea în cazul solicitării unei atenții încordate și prea îndelungate asupra aceluiași obiect.

Foarte mulți elevi citesc corect o piesă la prima vedere. Puși să o repete de mai multe ori, ei fac din ce în ce mai multe greșeli. Dacă profesorul nu observă că acest lucru e legat de diminuarea interesului (puternic manifestat la început față de un lucru nou) și — respectiv — a atenției elevului, predarea va fi ineficientă.

Profesorul trebuie să găsească procedee cît mai variate de predare în cadrul aceleeași probleme. Dacă urmărește de exemplu să cultive deprinderea recunoașterii și intonării intervalelor, e recomandabil să folosească procedee diferite în acest scop. Utilizarea îndelungată a unui singur procedeu nu e indicată. Deoarece, din cauza aviditătii sale permanente de noutate, copilul nu se poate concentra mai mult timp asupra aceleeași munci, materialul didactic utilizat de profesor trebuie să fie bogat și variat. Este greșit ca elevul ce studiază un instrument să fie reținut prea mult timp la aceeași piesă sau exercițiu chiar dacă el nu a ajuns să o realizeze (din punct de vedere tehnic sau interpretativ). Excesul de exigență cu un copil care nu este îndeajuns format ca psihic și intelect pentru a pătrunde toate subtilitățile unei piese, e dăunător.

Receptivitatea copilului este inegală. Nu toate obiectele îi atrag în aceeași măsură atenția. În general culorile șterse, melodiile puțin expresive sau prea complicate rămîn neobservate de el. Stadiul redus al dezvoltării psihice și intelectuale, lipsa simțului de apreciere și a gustului artistic format, îl fac nereceptiv în fața tabloului unui mare pictor sau la audierea unei lucrări simfonice de mare valoare. Întotdeauna însă îl vor cuceri imediat culorile vii, ale naturii, ale unei imagini dintr-o carte, o melodie frumoasă și simplă, cîntată cu vocea sau la un instrument. Dacă în sistemul educației generale se folosesc pentru clasa I-a și chiar a II-a, în abecedare și cărți de aritmetică, zeci și zeci de imagini colorate, expresive, menite să suscite, pe cale intuitivă, interesul copilului, în pedagogia muzicală trebuie procedat similar, desigur prin materialul specific muzicii: sunetele. Copilul asociază ușor litera inițială a unui cuvînt în imaginea corespunzătoare din abecedar. Cunoscînd capacitatea lui de asociere, îi putem spune bunăoară, că intervalul de secundă mare este primul interval al cîntecului „Melc, melc cotobelc", pe care aproape toți copiii îl cunosc și îl cîntă în timpul jocului. Este recomandabil, deci, să folosim în educația muzicală cîntece pe care copilul le știe. Pe de

altă parte, dacă utilizăm un material muzical nou, necunoscut de copii, vom obține cu o melodie frumoasă mai mult decît cu un solfegiu sau exercițiu arid, incapabil de a influența emoțional, oricît de bine ar fi alcătuit din punct de vedere teoretic.

Pentru profesorul de instrument, împletirea materialului care pune diverse probleme tehnice (exerciții, game, arpegii, studii etc.) cu materialul care solicită participarea emoțională a copilului, este o chestiune de măiestrie. Pornind de la principiul că ceea ce este studiat cu interes se asimilează mult mai temeinic și știind că orice piesă melodioasă pune mai mult sau mai puțin probleme de tehnică, putem repudia categoric teoria acelora care susțin că numai după ce elevul a parcurs un bogat material tehnic, e capabil să realizeze unele piese melodice. Pentru un elev condus după această metodă care elimină orice factor emoțional, studiul ajunge să devină o obligație, o constrîngere, un supliciu. În același timp, elevului trebuie să i se arate că tehnica nu constituie un scop în sine ci că rezolvarea problemelor de tehnică este doar unul din elementele ce participă la realizarea artistică complexă a unei lucrări.

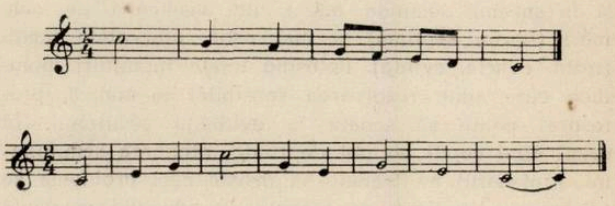
Fără îndoială că nu trebuie minimalizată însemnătatea deprinderilor tehnice. Dar măiestria pedagogică stă în capacitatea profesorului de a diversifica în așa fel materialul pe care-l predă încît elevul să nu simtă nici un moment repulsie pentru muncă. E de dorit ca elevul să fie ajutat de un material de studiu cu calități artistice care să-l impresioneze, să-l emoționeze. Astfel, repetarea, atît de necesară pentru fixarea deprinderilor, poate deveni plăcută, atrăgătoare.

Copiii nu îndeplinesc cu plăcere o muncă pe care nu o înțeleg, despre a cărei utilitate nu sînt convinși. În acest sens, socotim interesante cuvintele compozitorului rus Mihail Ivanovici Glinka, aflate în „Însemnările" sale (faptele povestite s-au petrecut înainte ca Glinka să fi împlinit 13 ani): „...Îmi aduc perfect aminte că preferam bucățile care erau mai accesibile cunoștințelor ce posedam atunci. Pe Gyrovetz (compozitor ceh) nu îl puteam suferi, în parte pentru că sonatele sale mi se păreau prea lungi și încîlcite, dar mai ales pentru că notele lor erau foarte slab tipărite și cum în zilele înourate le desluşeam anevoie, profesoara mă lovea adeseori cu creionul peste degete" [1]). Asocierea dintre o anumită piesă și suferințele fizice îndurate în cursul studiului ei i-au produs lui Glinka repulsie pentru piesa respectivă. Totdeauna cînd predarea se desfășoară arid, sec, sau cînd procedeele folosite produc suferințe fizice, copiii ajung să urască studiul.

Profesorul mai trebuie să țină seama și de faptul că atenția este cu atît mai redusă cu cît vîrsta copilului este mai mică. Copilul de vîrstă mică prinde în cîmpul atenției sale mai puține obiecte, mai puține fenomene. El nu poate cuprinde o complexitate de fenomene, atenția lui se dispersează și, ca atare, impresiile de pe scoarța cerebrală vor fi slabe. De aici decurge necesitatea ca în lecții să nu se predea simultan mai multe noțiuni noi și nici măcar un complex de noțiuni deja cunoscute.

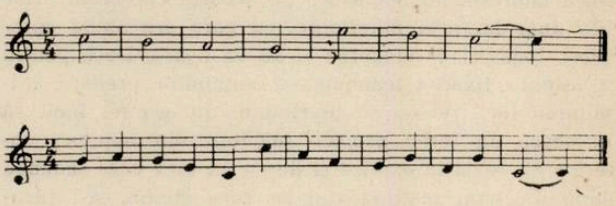
1) V. V. Stasov: Mihail Ivanovici Glinka, Editura Cartea Rusă, pag. 51, 52.

Un bun exemplu pentru ilustrarea celor de mai sus este dicteul muzical. În momentul cînd facem prima lecție de dicteu, copiii cunosc deja valorile notelor și au și deprinderea de a recunoaște diversele înălțimi ale notelor. Vom greși însă dacă vom solicita atenția lor să se concentreze concomitent asupra înălțimilor și asupra valorilor de note. În primele lecții de dicteu va trebui, pentru a înlesni asimilarea unei noi probleme, să nu implicăm o altă problemă dificilă. Vom putea, de exemplu, ca pe o gamă sau pe un arpegiu (intonații pe care se presupune că elevii le cunosc) să prezentăm diverse valori de note astfel:



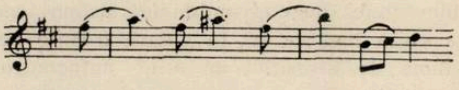
După cum se vede aceste exerciții permit sesizarea imediată a înălțimii notelor, atenția rămînînd să se concentreze exclusiv asupra duratei.

Putem să prezentăm într-o formă ușoară ritmul, pentru ca atenția să se poată concentra mai mult asupra înălțimii sunetelor:

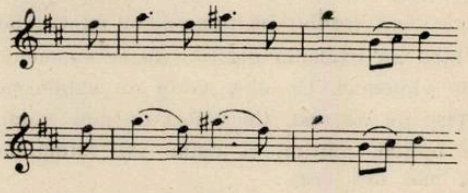


În exercițiile de mai sus elevul își poate concentra atenția asupra intonației fără a fi împiedecat de elemente ritmice.

Predarea separată a problemelor ce coexistă într-un fragment muzical este uneori singura cale de învingere a dificultății întîmpinate de elev. În Concertul pentru vioară de Riding pe care îl cîntă elevii din clasele a II-a sau a III-a apare la un moment dat fragmentul următor:



Foarte mulți elevi nu redau corect ritmul de pătrime cu punct (ritm pe care în alte piese îl cîntă fără greșeală), din cauză că aici trăsătura de arcuș se schimbă pe timpii slabi. Dîndu-se elevilor să studieze fragmentul cu formulele



dintre care prima elimină legato-ul iar a doua îl aduce într-o formă mai ușoară, de trecere către formula originală, ei își vor putea concentra atenția și asupra ritmului pe care vor ajunge să-l redea corect.

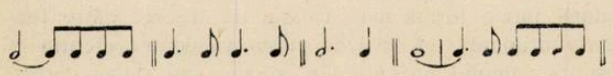
Un alt aspect de care profesorul de muzică trebuie să țină seama neapărat este gradul de dezvoltare a auzului muzical. Acesta oricît ar fi de sensibil în mod natural, e totuși foarte puțin educat la vîrsta copilăriei. În consecință, materialul de studiu nu trebuie să pună probleme complicate (țesătură melodică cu salturi mari sau armonie greoaie, încărcată). Dacă materialul prezintă o melodică cursivă și o armonie simplă, firească, participarea cu interes a elevului la studiu este asigurată.

Copilul percepe cu greutate intervalul de semiton (ceea ce nu înseamnă că nu are auz muzical). El sezisează mai greu intervalele mici (secunda mare și în special secunda mică), de asemenea pe cele mari (sexta, septima) și mai ușor intervalele medii (terța, cvarta, cvinta). Folosind unele înlănțuiri melodice care aduc rezolvarea sensibilei în tonică, profesorul poate să scoată în evidență semitonul. În cazul cînd copiii nu pot deprinde intonarea semitonului, profesorul nu trebuie să insiste căci problema se va rezolva în timp, pe măsură ce educația muzicală avansează (desigur, dacă copiii au un auz muzical normal).

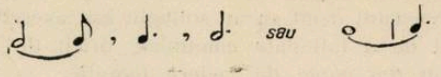
Problema fondului aperceptiv trebuie de asemenea să fie în centrul preocupărilor profesorului. Dezvoltarea scoarței cerebrale înseamnă de fapt lărgirea continuă a fondului de impresii înregistrate de copil. Dacă impresia nouă găsește pe scoarța cerebrală urme ale unor impresii anterioare, cu care are unele apropieri, legături, înțelegerea ei se va ușura. Deci, pentru a asigura fixarea temeinică a noțiunilor predate, asimilarea lor, trebuie să le rînduim în așa fel încît să găsească un teren propice (alcătuit din impresii anterioare). Aceasta explică și de ce un elev care schimbă după un timp instrumentul la care studia, și-l însușește pe cel nou cu mai multă ușurință.

Deosebit de importantă este și problema dezvoltării aptitudinilor. Nefiind solicitată direct, aptitudinea nu apare și nu se dezvoltă. Ea se dezvoltă totuși atunci cînd intră ca o componență într-un complex de aptitudini necesare pentru îndeplinirea unei activități de suprafață mai mare. Pentru a învăța să cîntăm la pian nu trebuie neapărat ca în prealabil să fim buni solfegiști, deoarece prin construcție, acest instrument ne oferă fiecare sunet la înălțimea corectă (ținînd seama bineînțeles de convenționalul sistem temperat). Pentru a cînta însă corect la vioară trebuie neapărat să dispunem de însușirea de a ne autocontrola din punct de vedere al intonației, trebuie să fim atît de buni solfegiști încît să auzim interior fiecare notă a piesei ce executăm, cu puțin înainte ca sunetul să se producă în mod real pe instrument. Putem trage deci concluzia că studiul instrumentelor temperate dezvoltă aptitudinea de a solfegia într-o măsură mult mai mică decît studiul instrumentelor cu coarde.

Iată încă un exemplu grăitor, de la examenul unei clase de violoncel. Un elev cînta un studiu pe care îl învățase pe de rost. Ca valori de note studiul cuprindea optimi, pătrimi și doimi iar formulele care apăreau mai des erau:



Elevul scurta valoarea notelor lungi



ieșea din ritm. Cînd i s-au pus notele în față, elevul a executat exercițiul corect. Rezultă de aici că simțul ritmic era educat indirect, prin intermediul notelor, pe care atunci cînd le avea în față, elevul le respecta strict. Scoarța cerebrală comanda mișcările de la mîini datorită excitantului permanent ce se află în fața elevului: notele. În acest caz respectarea valorilor de note nu se datora unui proces interior ci prezenței notelor ca elemente permanent provocatoare de excitații vizuale. Simțul ritmic interior se dezvoltă anevoie dacă nu e solicitat direct, pe căile cele mai potrivite, ca redarea din memorie a unor melodii, dicteuri orale etc.

O altă importantă problemă este aceea a dezvoltării simțului de auto-control al elevilor. Este știut că pentru a avea cît mai mare eficiență, studiul de acasă trebuie să fie calitativ la același nivel sau aproape la același nivel cu lecția făcută sub supravegherea profesorului. Dacă la lecție elevul va fi corectat la fiecare greșeală, dacă nu va fi învățat metodic să se asculte și corecteze singur, într-un cuvînt să se autocontroleze, studiul său de acasă se va desfășura nesistematic, elevul va cînta fals, el nu va progresa ci dimpotrivă, va regresa. Profesorul trebuie să evite o muncă cu aspect de dresaj și să urmărească în mod consecvent formarea personalității elevului. În acest scop, prima condiție este formarea simțului de autocontrol. Considerăm că înainte de a începe să se controleze pe sine, elevul trebuie să fie pus să-și controleze colegii, în cadrul lecției, — ceea ce constituie o bună metodă.

Temeinicia rezultatelor muncii de educație muzicală depinde în cea mai mare măsură de cunoașterea de către educator a particularităților fizice și psihice ale elevilor, de cunoașterea gradului lor de dezvoltare. A solicita pe copil, în timpul procesului de educație, peste gradul său de receptivitate și înțelegere, înseamnă a desfășura o muncă sterilă și chiar dăunătoare.

E posibil ca elevul să rezolve în mod pur mecanic unele probleme ce-l depășesc, pe baza imitației, pe baza înzestrării sale naturale, a instinctului său muzical. Acestea însă nu pot înlocui dezvoltarea sistematică a aptitudinilor, înțelegerea și asimilarea reală a noțiunilor. Adevăratul pedagog știe că „copilul minune" este un fenomen rar (unii profesori acordă cu ușurință acest calificativ), el va evita chiar cu elevii excepționali dotați, salturile sau golurile în pregătire.

Educația muzicală a copiilor este o problemă de seamă a învățămîntului general. Activitatea profesorilor trebuie să se desfășoare pe o bază strict științifică, asigurîndu-se astfel dezvoltarea multilaterală a muzicienilor noștri de mîine. Subliniem necesitatea aplicării permanente a principiului fundamental: corelația perfectă, în procesul de învățămînt, între gradul de dezvoltare a elevilor și cunoștințele predate.

Retrospectivă

EDGAR ELIAN

Muzică simfonică

STRUCTURA PROGRAMELOR

Comentînd concertele simfonice ale orchestrelor Filarmonicii, Radioteleviziunii şi Cinematografiei pe luna ianuarie, să ne oprim, pentru început, asupra programelor audiate (patru ale Filarmonicii, patru ale Radioteleviziunii şi trei ale Cinematografiei).

Atît la Filarmonica „George Enescu", cît şi la Cinematografie, am putut constata că la alcătuirea programelor s-a urmărit cu consecvenţă îmbogăţirea repertoriului cu lucrări clasice sau contemporane necunoscute pînă în prezent publicului nostru sau rareori executate. Faptul că numai în decurs de o lună Filarmonica a programat trei prime audiţii de Haydn (Simfonia nr. 21 în La major), Mozart (Simfonia nr. 25 în Sol minor) şi Dumitru Capoianu (Cinci cîntece populare din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde şi un oboi), alături de lucrări ca Recviemul de Mozart, Rapsodia de Brahms pentru mezzosoprană, cor bărbătesc şi orchestră, Suita „Foc de artificii" de Händel etc. constituie o dovadă grăitoare a unei astfel de lăudabile preocupări. Aprecieri asemănătoare se cuvin şi orchestrei Cinematografiei, care a iniţiat în această perioadă un ciclu dedicat creaţiei orchestrale a lui Bach, cuprinzînd execuţia integrală a celor şase concerte brandenburgice, şi a prezentat în primă audiţie „Metamorfozele simfonice" de Hindemith pe teme de Weber.

Examinarea programelor orchestrei Radioteleviziunii pe luna ianuarie ne va duce însă la alte concluzii. În afara a două prime audiţii romîneşti („Poemul festiv" de Alfred Mendelsohn şi „Poemul pentru orchestră" de Alexandru Hrisanide), a „Uverturii naţionale" de George Stephănescu (prezentată ocazional în cadrul concertului din ziua de 24 ianuarie) şi a reluării „Passacagliei şi Toccatei" de Tudor Ciortea, cele patru programe de concerte nu au lăsat să se întrevadă o grijă deosebită pentru înnoirea repertoriului. Departe de noi gîndul de a obiecta asupra includerii în concerte a unor astfel de lucrări nemuritoare ca Simfoniile nr. 5 de Schubert, nr. 6 de Ceaikovski, nr. 4 de Brahms sau nr. 39 de Mozart, ca Uverturile „Tannhäuser" de Wagner sau „Egmont" de Beethoven. Dar dacă în patru manifestări succesive se includ *numai* astfel de lucrări, prea bine cunoscute în execuţii mult superioare, apare evident că scăderea — de la concert la concert — a interesului publicului faţă de programele Radioteleviziunii îşi găseşte o firească justificare.

PRIMELE AUDIŢII

Nu vom zăbovi asupra celor două simfonii de Haydn şi Mozart, ambele lucrări provenind din prima perioadă de creaţie a autorilor (Simfonia nr. 25, K.V. 183, supranumită şi „mica" simfonie în sol minor — spre a o deosebi de cea „mare" K. V. 550 — a fost scrisă de Mozart la 17 ani) şi care interesează mai mult prin spontaneitatea şi prospeţimea inspiraţiei, decît prin adîncimea concepţiei şi măiestria scriiturii.

„Poemul pentru orchestră" este o lucrare scrisă de tînărul compozitor Alexandru Hrisanide în anul 1959, cu prilejul absolvirii Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Pornind de la două teme populare — una din Muscel, alta din Hunedoara —, Hrisanide prelucrează acest material folcloric autentic în formă de sonată. Limbajul folosit în realizarea unei atmosfere predominant lirice vădeşte pe alocuri o bună cunoaştere a tehnicii polifonice, dar nu lasă încă să se întrevadă, din cauza caracterului său prea puţin personal, evoluţia ulterioară a compozitorului. La crearea unei asemenea impresii generale mai de grabă cenuşii contribuie şi lipsa unui element contrastant suficient de marcat, — deşi această atmosferă de uniformitate poate fi datorată şi interpretării (dirijor Liviu Ionescu). În ansamblu, „Poemul" ne-a părut o lucrare de şcoală, a cărei programare în cadrul unei manifestări de importanţa concertelor orchestrei simfonice a Radioteleviziunii a prezentat o utilitate îndoielnică.

Compus de Alfred Mendelsohn în anul 1962, „Poemul festiv" evocă ambianţa caracteristică sărbătorilor oamenilor muncii din ţara noastră. Precedată de un prolog, în care cornii sugerează sonoritatea buciumelor şi urmată de un epilog cu caracter strălucitor, inspirat de entuziasmul maselor de demonstranţi, partea centrală a lucrării este construită în formă de sonată, folosind ca primă temă cîntecul „Casa noastră", scris de Alfred Mendelsohn la 30 decembrie 1947 — în cinstea proclamării Republicii Populare Romîne — pe versurile lui Cicerone Theodorescu şi Zaharia Stancu. Tema a doua introduce în discursul muzical un moment liric, cu rezonanţe cvasi-dramatice, destinat să amintească — potrivit afirmaţiei compozitorului — de trecutul de jertfă al poporului nostru. Înfăţişarea alternativă a celor două momente contrastante, pe parcursul de dimensiuni reduse ale „Poemului", împietează însă asupra unităţii de atmosferă a lucrării, cu atît mai mult cînd interpretarea accentuează — ca în cazul concertului orchestrei Radioteleviziunii dirijată de Carol Litvin — contrastele de tempo, în loc să le estompeze. Din punct de vedere al limbajului folosit, „Poemul festiv" denotă de asemenea o oarecare lipsă de unitate, diversele sale momente fiind concepute sub variate influenţe stilistice, ceea ce nu ne împiedică să apreciem măiestria scriiturii şi maturitatea concepţiei.

Lucrarea lui Dumitru Capoianu, „Cinci cîntece populare din Ardeal", prezintă o contribuţie valoroasă la prelucrarea corală a folclorului nostru. Mijloacele de expresie folosite se disting printr-o mare varietate, păstrînd totodată nealterată creaţia populară în toată prospeţimea sa autentică. În mod deosebit impresionează cîntecul final (din Ţara Oaşului), în care corul intonează „quasi parlando" şi într-un tempo viu melodia „Blestemului", în timp ce corzile marchează ritmul, iar oboiul expune o melodie lirică, senină, subliniind prin contrast caracterul dramatic al acestei ultime părţi a suitei.

„Metamorfozele simfonice" pe teme de Weber reprezintă o încercare a lui Hindemith (după „Suita pentru pian" şi „Muzica de cameră pentru cvintet de suflători") de a cultiva umorul în creaţia sa muzicală. Cele patru părţi ale lucrării — scrisă în anul 1943 — se bazează pe „Piesele pentru pian la patru mîini" op. 60 nr. 4 (părţile 1 şi 4) şi op. 10 (partea 3) de Weber şi pe muzica de scenă a aceluiaşi autor clasic pentru piesa lui Schiller „Turandot" (partea 2)*). Prima parte — Allegro tutto ben marcato — urmăreşte în general firul muzicii lui Weber, cu excep-

*) Facem această precizare pentru a rectifica afirmaţia făcută în programul de sală a concertului orchestrei Cinematografiei, în care se susţine că toate temele lucrării sînt bazate pe muzica de scenă a lui Weber la piesa „Turandot".

ţia finalului, căruia îi împrumută o strălucire specific hindemithiană. Partea a doua — Turandot-Scherzo — reia atmosfera exotică din „Overtura cinese" a lui Weber, uzînd din plin de diferite instrumente de percuţie caracteristice : glockenspiel, gong, triunghi, cinelli etc. Un Andantino scurt constituie partea a treia, punînd în valoare instrumentele de suflat din lemn, în timp ce partea a patra — Marş — foloseşte o orchestraţie masivă, neputînd evita o notă de vulgaritate. În general, încercarea de a realiza un divertisment îmbinînd invenţia melodică plină de farmec a lui Weber cu seriozitatea temperamentală bine cunoscută a lui Hindemith avea de la bun început puţini sorţi de izbîndă. De altfel, Hindemith a urmărit în mod riguros muzica lui Weber aşa cum a găsit-o în cele două opusuri pentru pian la patru mîini ale acestuia (doar în „Turandot-Scherzo" el prelucrează în mod liber temele din uvertura aleasă ca sursă de inspiraţie), mărginindu-se de cele mai multe ori s-o orchestreze şi să-i adauge unele armonii mai moderne. În concluzie, ne aflăm aci în faţa unei lucrări nu suficient de reprezentativă pentru creaţia lui Hindemith şi aceasta mai puţin pentru că autorul a folosit teme ce nu-i aparţin (procedeu folosit şi de Stravinski în „Pulcinella", după Pergolesi), cît mai degrabă deoarece aportul său la prelucrarea materialului de bază este prea puţin personal, iar umorul este adeseori greoi, lipsit de subtilitate.

SOLIŞTII

Pe parcursul celor 11 concerte recenzate s-au manifestat numeroşi solişti instrumentali şi vocali. Unicul solist oaspete de peste hotare a fost violonistul sovietic Boris Gutnikov, care a interpretat Concertul de Ceaikovski cu acompaniamentul orchestrei Filarmonicii dirijată de Mircea Cristescu (la 19/20 ianuarie). Deşi tînăr — în vîrstă de 32 de ani —, Gutnikov este o cunoştinţă mai veche a publicului romînesc, care l-a apreciat la adevărata sa valoare încă din anul 1953, la Festivalul mondial al tineretului şi studenţilor de la Bucureşti, cînd talentatul artist a obţinut Premiul I şi Medalia de Aur. Între timp Gutnikov a cucerit şi laurii unor alte concursuri internaţionale de prestigiu : „Primăvara la Praga" (1956), „Marguerite Long-Jacques Thibaud" din Paris (1957) şi „Ceaikovski" din Moscova (1962). Reascultîndu-l după aproape 10 ani, ne-a devenit limpede că toate aceste distincţii au fost pe deplin meritate. În prezent, Gutnikov poate fi considerat ca unul din cei mai valoroşi violonişti sovietici ; în orice caz, locul său este în primele rînduri ale colegilor săi de generaţie. Sonoritatea sa este caldă, învăluitoare, virtuozitatea pusă întotdeauna în slujba reliefării conţinutului de idei şi sentimente, linia muzicală expusă cu forţă de convingere şi expresivitate, fără concesii făcute unui sentimentalism desuet. Finalul Concertului a fost tălmăcit într-un tempo foarte viu (Allegro vivacissimo, după cum prevede partitura) şi totuşi mereu limpede, cu o frazare impecabilă şi fără a omite o singură notă.

Soliştii romîni care s-au produs în aceeaşi perioadă s-au limitat în majoritate să reia lucrări cuprinse mai de mult în repertoriul lor şi despre care s-a scris la timpul cuvenit. Cu greu s-ar mai putea adăuga ceva despre modul în care Valentin Gheorghiu îşi interpretează propriul său concert de pian sau despre execuţiile lui Mihai Constantinescu (în Concertele de Bach în la minor şi Mozart în Mi bemol major), Vladimir Orlov (în Concertul de Dvorak), Maria Fotino (în Concertul de Mozart în La major), Gabi Grubea (în Concertul de Mendelssohn-Bartholdy), Radu Aldulescu şi George Popovici (în „Don Quichotte" de Richard Strauss). Iosif Gerstenengst (în Concertul de orgă de Bach în Re minor), decît doar să subliniem scăderea continuă de formă a lui Gabi Grubea şi progresul — timid, dar totuşi sensibil — al lui Iosif Gerstenengst.

Unele „noutăţi", sînt totuşi de semnalat. Ne referim la interpretarea fluentă, cu reuşite efecte coloristice, dată de Nicoletta Mastero părţii solistice a Concertului de harpă de Paul Constantinescu, la frumuseţea timbrului vocal al Elenei Cernei în „Rapsodia" de Brahms (cu observaţia că solista ar fi trebuit să pătrundă mai în profunzime caracterul de lied al lucrării şi să acorde o atenţie sporită dicţiunii), la însuşirile promiţătoare evidenţiate de tînăra violonistă Cornelia Bronzetti în Concertul în Mi major de Bach şi la execuţia dinamică, plină de strălucire (mai puţin de spirit) a Sofiei Cosma în „Burlesca" de Richard Strauss.

Nu rămîne însă mai puţin evident că la principalii noştri solişti se manifestă în continuare aceeaşi stagnare în acţiunea de îmbogăţire a repertoriului lor de concerte. Îndeosebi pianiştii şi violoniştii au încă o imensă literatură concertistică neexplorată şi pe care sînt datori s-o atace fără întîrziere, atît pentru lărgirea orizontului publicului nostru, cît şi în folosul propriei lor cariere solistice.

DIRIJORII ŞI ORCHESTRELE

Dintre realizările dirijorale obţinute în luna ianuarie, merită a fi relevate în primul rînd acelea ale şefilor de orchestră permanenţi ai Filarmonicii, Mircea Cristescu şi Mircea Basarab. În două concerte consecutive Mircea Cristescu a prezentat nu mai puţin de trei prime audiţii (Simfoniile de Haydn şi Mozart şi cele „Cinci cîntece populare din Ardeal" de Dumitru Capoianu) şi o lucrare aproape necunoscută la noi („Rapsodia" de Brahms), a acompaniat în bune condiţii pe Valentin Gheorghiu în Concertul său de pian şi pe Boris Gutnikov în Concertul de vioară de Ceaikovski şi a realizat o interesantă interpretare a lui „Pacific 231" de Honegger, în care efectele onomatopeic-imitative au fost în mod evident estompate, în favoarea punerii în valoare a ţesăturii simfonice a lucrării. Mircea Basarab, la rîndul lui, ne-a oferit un valoros festival Mozart cuprinzînd, ca punct central al programului, Recviemul de Mozart într-o viziune pătrunsă de un intens dramatism, cu momente de o impresionantă măreţie (Kyrie eleison, Dies irae, Rex tremendae, Sanctus) sau de un emoţionant lirism (Lacrymosa), deşi o mai mare atenţie acordată coordonării stilistice a orchestrei, corului şi soliştilor vocali ar fi ridicat valoarea realizării pe o treaptă superioară. În acest din urmă concert, ca şi în cele două conduse de Mircea Cristescu, instrumentiştii Filarmonicii s-au ridicat în general la nivelul cerinţelor, dînd interpretări de calitate, chiar şi în domeniile care le sînt mai puţin familiare (Haydn, Mozart).

Nu aceleaşi aprecieri se pot formula în privinţa concertului din 5/6 ianuarie condus de Iosif Conta, cînd, îndeosebi în „Passacaglia" de Bach-Respighi şi în Suita „Foc de artificii" de Händel, dirijorul nu a izbutit să realizeze acea plasticitate a frazării, îmbinată cu precizia pulsaţiei ritmice, ce caracterizează creaţiile celor doi mari maeştri ai preclasicismului.

Despre ciclul Bach, inaugurat de orchestra Cinematografiei sub conducerea noului ei dirijor permanent Constantin Bugeanu, se poate spune că reprezintă o iniţiativă deosebit de preţioasă, destinată să vină în întîmpinarea cerinţelor numeroşilor iubitori ai creaţiei bachiene. Săli arhipline au confirmat că există un public entuziast, avid să se adape la frumuseţea nepieritoare a capodoperelor lui Bach. Nu este însă, pe de altă parte, mai puţin adevărat, că muzica lui Bach a fost întrucîtva neglijată, de la o vreme, de către orchestrele noastre simfonice şi că astfel instrumentiştii au pierdut, într-o măsură, obişnuinţa stilului bachian. Această împrejurare a fost vizibilă la prima manifestare a ciclului, cînd îndeosebi Concertele brandenburgice nr. 1 şi 2 au cunoscut o interpretare prea puţin conformă unor elementare pretenţii stilistice (atît din partea ansamblului orchestrei, cît şi din aceea a unor solisti apreciaţi ca violonistul Virgil Pop şi trompetistul Teodor Codău). Abia concertul al doilea a risipit

impresia că inițiativa depășește posibilitățile orchestrei Cinematografiei. De această dată, instrumeniștii formației au părut mai îndeaproape familiarizați cu cerințele specifice muzicii lui Bach, astfel încît, odată cu interpretarea concertelor brandenburgice nr. 3, 4 și 6, rezerva legitimă a publicului a făcut loc unui optimism, pe care viitoarele concerte ale ciclului rămîne să-l confirme.

O discuție aparte comportă concertele organizate de orchestra simfonică a Radioteleviziunii în cursul perioadei analizate. În tot acest timp, la pupitru s-au perindat, în ordine, dirijorii Liviu Ionescu, Carol Litvin, Florica Dimitriu și Ludovic Baci, făcîndu-se resimțită absența totală a celor doi dirijori permanenți ai orchestrei, Emanoil Elenescu și Iosif Conta. Fără a obiecta împotriva inițiativei — de o utilitate indiscutabilă — de a se crește noi cadre de dirijori, credem totuși că această acțiune trebuie astfel organizată, încît elementele talentate, dar lipsite de experiență, să nu fie programate la rînd, în dauna dirijorilor permanenți, deoarece altfel se naște riscul ca nivelul orchestrei să scadă, fiind necesară apoi o lungă perioadă de readaptare. Luat în parte, fiecare din cei patru dirijori prezintă unele calități, începînd cu Carol Litvin, care marchează o permanentă creștere a meșteșugului, și terminînd cu Liviu Ionescu, care și-a reluat activitatea dirijorală după o îndelungată întrerupere, în cursul căreia s-a dedicat în principal compoziției. Dar urmînd, unul după altul, timp de o lună, ei au provocat — desigur în primul rînd din cauza autorității lor profesionale mai puțin accentuate — o oarecare scădere a exigenței instrumeniștilor față de ei înșiși, fapt oglindit în nivelul adeseori inegal al execuțiilor (vezi Simfonia nr. 5 de Schubert dirijată de Liviu Ionescu, Simfonia nr. 4 de Brahms dirijată de Florica Dimitriu. Simfonia nr. 39 de Mozart condusă de Ludovic Baci).

Vorbind despre consecințele programării masive a acestor dirijori, se cuvine să amintim și de faptul că fiecare din aceștia folosește în mod firesc ocazia ce i se oferă pentru a-și completa repertoriul de concerte în primul rînd cu lucrări de bază ale literaturii simfonice, adică tocmai cu lucrările cele mai des cîntate. În bună măsură din această cauză. în luna ianuarie, în programele Radioteleviziunii s-a manifestat acea absență a spiritului înnoitor, despre care vorbeam la începutul considerațiilor noastre. Soluția trebuie desigur căutată în altă parte, oferindu-se în primul rînd acestor dirijori ocazia de a se forma profesional pe lîngă ansambluri instrumentale, care nu se află — ca orchestra simfonică a Radioteleviziunii — pe primul plan al vieții muzicale a țării.

J. V. PANDELESCU

Muzică de cameră

Aruncînd o privire de ansamblu asupra concertelor de cameră prezentate de Filarmonica „George Enescu" în sala mică a Palatului R.P.R. — excelentă incintă de concert atît sub raportul acusticii cît și al confortului oferit ascultătorilor — se poate constata că programele au cîștigat simțitor în varietate. Este de subliniat în primul rînd prezența unui număr important de prime audiții din muzica românească și cea universală — acțiune pozitivă în măsură să atragă un număr crescînd de ascultători și totodată să stimuleze creația compozitorilor noștri în domeniul muzicii de cameră.

Pentru realizarea unor audiții cît mai satisfăcătoare sînt solicitate atît unele din cele mai dotate elemente din sînul instituției, cît și dinafara ei. Pe de altă parte, Filarmonica dă posibilitatea de manifestare și altor tinere talente — unele debutante — care vin să-și confrunte cu publicul și critica realizările.

Se cuvine relevată munca artistică a tînărului clarinetist Aurelian Octav Popa, laureat al Concursului internațional „Primăvara la Praga", cunoscut și apreciat din alte manifestări anterioare ale sale.

În cadrul recitalului pe care l-a susținut a prezentat două lucrări originale românești, *Preludiu* de Alfred Mendelsohn și *Sonata pentru clarinet și pian* de Alexandru Hrisanide.

Scurtă compoziție valoroasă atît prin conținutul său expresiv, prin caracterul nou, contemporan, al scriiturii, cît și prin problemele de execuție pe care le ridică, *Preludiul* de Alfred Mendelsohn a constituit o adevărată încercare a măiestriei interpretului. *Preludiul* este în realitate o mișcare lentă în formă de lied, dintr-o sonată pentru clarinet și pian. Secțiunile extreme au rezonanțe de cîntec lung românesc, iar cea mediană este o cadență de mare bravură. Cîntul solistului a apărut catifelat, plin de căldură, dar interpretarea sa nu a avut nici pe departe un caracter idilic ci mai degrabă epic. Sunetele sale în piano sînt pline de farmec ; în pianissimo, de o negrăită poezie. Cadența de virtuozitate, cu triluri, arpegii și salturi intervalice neobișnuit de dificile, a fost trecută cu o ușurință desăvîrșită. La pian, Veronica Rusescu a cîntat discret și muzical.

Sonata pentru clarinet și pian de Alexandru Hrisanide este o lucrare care îl arată pe tînărul și talentatul compozitor în plină căutare a potențelor sale de exprimare. Autorul a lucrat-o îndelung, punîndu-și probleme de construcție deosebit de importante care nu înecă însă fondul emoțional. Tematica lucrării este populară. Astfel, prima mișcare *Mosso* se sprijină pe un colind din regiunea Hunedoara. Ea are o alură dinamică și o ritmică de mare vitalitate. Din prezentarea temei inversată de clarinet (în vreme ce pianul o cîntă direct) și dezvoltarea ce urmează, rezultă o acumulare de tensiune, majorată de faptul că intervalele prind a se mări (cu salturi mari, de nonă, duodecimă etc.) apoi a se micșora, conducînd, printr-un dialog spiritual și activ între cele două instrumente, către finalul volubil, senin și strălucitor.

Partea mijlocie a lucrării, *Calmo*, se sprijină de asemenea pe un cîntec popular din Hunedoara („Pagubă c-am răgușit").

Mișcarea, cu caracter pe alocuri meditativ și pastoral, este încredințată exclusiv clarinetului. Solistul a urmărit să-i infuzeze cît mai multă căldură și fapt este că a realizat momentele lirice frumoase. Dar largul spectru intervalic impus de partitură, acele sărituri periculoase de-a dreptul... acrobatice, de la supraacut la grav, nu credem că sînt de natură să confirme caracterul calm, de meditație, pe care a dorit să-l atingă compozitorul. Ultima mișcare *Lento — rubato molto* are la temelie un „Bocet de mireasă" din Rîmnicul-Sărat. Este o temă prezentată variat. Nu sînt însă variații pe aceeași temă ci o privire diversă asupra materialului tematic înfățișat fie prin inversarea ordinei în care se succed sunetele (exemple multiple se găsesc în muzica lui Messiaen) fie printr-o insistență asupra unui număr redus de sunete în măsură să creeze o anumită tensiune. Este de dorit ca tînărul compozitor, ale cărui preocupări pe tărîmul compoziției se dovedesc

serioase, să lupte pentru afirmarea mai hotărîtă a personalității sale, în sensul degajării de unele influențe webern-messiaeniene care-i umbresc pe alocuri originalitatea. Al. Hrisanide a participat activ și la interpretare, susținînd partea pianului.

În decursul lunii ianuarie s-a manifestat și o tînără formație de suflători — Victoria Roman (flaut), Edy Guti (oboi), Emil Franz (clarinet), Wilhelm Bretz (corn) și Victor Karpati (fagot) — care a cîntat Cvintetul pentru suflători de Cornel Trăilescu. Cornel Trăilescu acordă o atenție deosebită muzicii de cameră, pe care o cultivă de preferință. Stilul lucrării a apărut concis și unitar cu aderențe sensibile la creația populară. Allegretto inițial, cu caracter de sonată, degajă un sentiment de robustețe. Climatul părții următoare (un lied) este oarecum bucolic — impresie la care contribuie și faptul că tema inițială, expusă de corn și care sună a bucium, are realmente un caracter pastoral. Rondo-ul, o mișcare vie, vădește orientarea compozitorului către un stil armonic expresiv, de bogat colorit. Un asemenea cvintet pentru suflători a ridicat, cu evidență, multiple probleme de conciliere a timbrelor respective. Cornel Trăilescu le-a rezolvat cu succes printr-o scriere contrapunctică bine chibzuită, aerată și de bogată expresie. Interpretarea, avîntată, a lăsat să se desluşească preocuparea formației pentru o frazare îngrijită și pentru realizarea unor sonorități de ansamblu cît mai omogene. Aceeași formație a cîntat și cunoscutul *Divertisment* în si bemol major pentru cvintet de suflători de Haydn, dovedind că e bine sudată, cu deosebire în ceea ce privește coordonarea intrărilor. I-am recomanda însă o atenție sporită la dozarea echilibrată a sonorităților căci, exceptînd rondo-ul final, în celelalte mișcări ale Divertismentului, flautista Victoria Roman (deosebit de muzicală) nu s-a făcut auzită totdeauna. Este demnă de a fi relevată munca desfășurată de această tînără și promițătoare echipă care a prezentat în primă audiție și Cvartetul pentru flaut, oboi, clarinet și fagot de Jean Françaix — o muzică uneori facilă, dar vioaie, plină de vervă.

PRIME AUDIȚII DE MUZICĂ CONTEMPORANĂ

Un interes deosebit au prezentat cele patru „Cîntece vesele" (Pribautki) scrise de Stravinski pentru mezzo-soprană cu acompaniament de coarde și suflători de lemn (în total opt instrumente). Sînt cîntece cu texte populare de o mare măiestrie a scrisului muzical, cu acele îndrăzneli melodice, ritmice și armonice caracteristice compozitorului. Spunem cîntece „cu texte" și nu „pe texte" întrucît cuvintele textelor (de altfel foarte naive) chiar dacă l-au inspirat pe Stravinski împlinesc mai puțin un rol poetic cît sonor. Din contopirea liniei lor melodice cu sonoritățile micii orchestre, rezultă o polifonie de o rară frumusețe, compozitorul încredințînd de altfel fiecărui instrument motive apropiate de specificul său.

Mezzo-soprana Martha Kessler are meritul nu numai de a fi redat cu justețe și cu o culoare atrăgătoare dificila melodică a acestor mici piese dar și de a le fi cîntat în limba rusă — lucru deosebit de important în lumina celor mai sus arătate.

Formația de cameră alcătuită din Nicolae Maxim (flaut), Onofrei Crișan (oboi), Ion Dodan (corn englez), Aurelian-Octav Popa (clarinet), Mircea Oprean (vioară), Otto Roth (violă), Marius Suciu (violoncel), Boris Boicu (contrabas) și Willy Bargiel (fagot) a susținut cu succes o partitură pe cît de scurtă, pe atît de dificilă, din pricina schimbărilor necontenite de măsură, de tempo, de expresie cît și a unor cadențe de virtuozitate etc. Dirijorul Alexandru Șumski s-a dovedit stăpîn la tot pasul, pe desfășurările, atît de diverse, ale fiecărui interpret. A condus totul pe de rost, cu mișcări precise și sobre, imprimînd lucrării stilul de execuție propriu acestei muzici în care folclorul rus și puternicele influențe din Musorgski se fac bine simțite. De la Alexandru Șumski, muzician care desigur că își va dezvolta și mai departe, cu aceeași ardoare, activitatea dirijorală, așteptăm realizări frumoase și în domeniul muzicii simfonice.

O formație de suflători a Filarmonicii alcătuită din Alexandru Nicolae (flaut), Ion Danie (oboi), Constantin Ungureanu (clarinet), Aurelian-Octav Popa (clarinet), Ion Bădănoiu (corn) și Ilie Caloianu (corn), Dimitrie Alecsandrescu (fagot), Willy Bargiel (fagot), au prezentat una dintre lucrările recente ale compozitorului Mihail Andricu: Octetul op. 90. Alcătuit din trei părți, Octetul, scris în spiritul, bine cunoscut, al întregii creații a compozitorului, a fost interpretat cu precizie ritmică și cu deplina valorificare a țesăturii sale contrapunctice.

TINERI SOLIȘTI

Într-un recital de lieduri și arii de operă, soprana Carmen Hanganu acompaniată de pianista Marta Joja s-a afirmat ca o cîntăreață de frumoase perspective. Vocea sa e foarte limpede, intonația justă, dicțiunea inteligibilă — tot atîtea însușiri esențiale, la care se cuvine adăugat că dispune de agilități, în acut, remarcabile (ca cele dovedite de exemplu în *Aria Elvirei* din opera *Puritanii* de Bellini). Față de atîtea calități — care i-au atras de altfel distincția de „laureată a Concursului tinerilor soliști" — ar fi de dorit ca tînăra cîntăreață să observe unele elemente de ordinul emisiei vocale menite să-i favorizeze manifestările sale artistice. În primul rînd s-ar cere să cultive, cu deosebire cînd e vorba de lied, cîntul în piano. Carmen Hanganu merge aproape exclusiv pe forte, pe intensități sonore mari, ceea ce duce, în registrul înalt, la stridențe cu totul nedorite (ca în „Primăvara" de Hugo Wolf). Trecerile către nuanțele de piano unde cîntul său apare de altfel mai puțin colorat (exemplu „Romanța" de Debussy) îi sînt dificile. Cîntăreața trebuie să urmărească, pe de altă parte, o anumită egalizare în debitul frazei căci anumite sunete uneori apar explozive iar alteori eclipsate (trece peste note, ca în „Capcana șoriceilor" de Wolf).

Cîntul său a apărut expresiv în Brahms („Serenada zadarnică") și Strauss („Invitație tainică", „Cecilia"). La pian s-au făcut apreciate îndeosebi acompaniamentele realizate de Marta Joja cu o mare finețe și cu aprofundarea conținutului pieselor „Pe apă" și „Măgărușul alb" de Georges Huë.

★

Un recital de canto a susținut și tenorul Constantin Dumitrescu care a prezentat lieduri românești și ciclul de lieduri „Dragoste de poet" de Schumann. C. Dumitrescu este înzestrat cu multă sensibilitate. El cîntă îndeosebi în mezza-voce, ceea ce îi lărgește posibilitățile de expresie cu nuanțe în plus atît către forte cît și către piano. A cîntat cu claritate și justețe sub raportul intonației ca și al dicțiunii. Deosebit de cald și convingător a interpretat, între altele, liedul „Alean" de Zeno Vancea și „Proză" de Mihail Jora. Cînd forțează însă intensitatea emisiei, intonația sa are fluctuații — ceea ce desigur ar putea fi evitat. S-ar cere să urmărească, de asemenea, eliminarea acelui vibrato mărunt ce îi întovărășește cîntul aproape permanent și care nu e de natură să-l avantajeze. Acompaniamentul pianistei Iolanda Zaharia de o fină muzicalitate a fost realizat cu un gingaș simț poetic, adecvat fiecărui lied.

★

Pianistul Constantin Iliescu una din speranțele tinerei generații a dat un recital cu un program bine întocmit și totodată foarte exigent: Partita a II-a în do minor de Bach, Variațiuni pe o temă de Paganini, Sonata a IV-a de Prokofiev — apoi — *Andante molto espresivo* din Sonata I în fa diez minor de Enescu și *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski. Tînărul Constantin Iliescu este înzestrat cu o mare simțire lăuntrică. Trebuie

să spunem că posibilitățile și realizările sale merită atenție. Am sublinia, îndeosebi, chipul expresiv în care a redat fragmentul din Sonata de Enescu și *Vechiul castel* de Musorgski, cînd a realizat culori minunate, a creat atmosferă. (Este de făcut însă observația că înserarea într-un asemenea program a unei singure mișcări dintr-o sonată de Enescu, nu reprezintă în nici un caz un omagiu față de creația compozitorului și nici nu a fost de natură să ne dovedească măsura în care interpretul și-a însușit lucrarea, concepția ce stă la baza acesteia). Au mai fost și alte momente de bună realizare în *Sonata* de Prokofiev și chiar de Brahms deși aici mai rare. Totuși dacă putem trece ușor peste o seamă de lapsus-uri — datorite probabil emotivității — ne este mai greu să înțelegem, abuzurile de pedală, cu totul nejustificate, ca și unele cezuri și anumite hiatus-uri, în desfășurarea discursului muzical precum și unele inegalități, cu totul surprinzătoare și arbitrare de intensitate sonoră (fie șarjarea excesivă a lor ca în finalul *Sonatei* de Prokofiev fie estomparea acestora pînă la... mîngîierea clapelor în *Simfonia* din Partita de Bach). Nu vom trage concluzii în urma acestui prim recital. Dar este de la sine înțeles că muzica nu poate fi numai simțită. Ea se cere și gîndită. Un concert, un recital, se cuvin pregătite cu multă grijă, fiecare piesă din program lucrată în amănunțime, iar interpretarea înfățișată în prealabil unor muzicieni competenți în măsură să avizeze asupra gradului de desăvîrșire artistică respectivă.

★

Programele de concert, așa cum s-a arătat din capul locului, au fost, cel puțin în luna ianuarie, de o mai mare diversitate. Astfel în cadrul concertelor mai sus amintite au fost prezentate lucrări de Poulenc, Milhaud, Hindemith, unele în primă audiție. Este foarte bine că asemenea compozitori contemporani de notorietate, sînt făcuți cunoscuți publicului. Părerea noastră este însă că ei se cuvin înfățișați prin lucrările lor cele mai semnificative. Așa bunăoară Francisc Poulenc (de curînd decedat) a cărui vivacitate, grație și prospețime a invenției melodice l-au așezat în primele rînduri ale muzicii franceze actuale, ar fi fost mai bine reprezentat prin alte lucrări ale sale decît Trio pentru pian, oboi și fagot. (Sugerăm, de pildă, „Le bestiaire" sau „Cortegiul lui Orfeu" pentru voce, cvartet de coarde, flaut, clarinet și fagot pe versuri de Apollinaire, „Podurile de pe C" pe versuri de Aragon, „Cum e ziua, e și noaptea" pe poemele lui Paul Eluard socotite mici juvaeruri ale melodiei franceze).

Tot astfel liedurile „Vis", „Spiridușul îndrăgostit" și „Mă iubești", lucrări din prima perioadă de creație a lui Hindemith, deși interpretate la un înalt nivel artistic de către Martha Kessler și Hilda Jerea, au fost mai puțin grăitoare pentru arta acestui ilustru maestru al scrierii muzicale contemporane.

Suita pentru două piane „Scaramouche", această spumoasă muzică ritmică de muzic-hall, scrisă de Darius Milhaud acum un sfert de veac sub influența unei anumite muzici ușoare ce era la mare modă în Occident, reprezintă una din încercările compozitorului de a introduce muzica de jazz în domeniul celei de cameră și simfonice. Dar ascultătorul mai puțin avizat ar avea o imagine cu totul falsă despre fostul director al Conservatorului din Paris care, după moartea lui Ravel, trece drept unul dintre cei mai de seamă compozitori francezi contemporani. Credem că piesa a fost greșit încadrată în acest concert.

Dacă este vorba de muzică la două piane, arta pianistelor Hilda Jerea și Suzana Szöreny ne-ar putea oferi momente de reală dilecțiune de la Bach și Mozart pînă la Debussy și Rachmaninov și încă alte piese similare, incomparabil superioare performanței pe care a avut-o în vedere Darius Milhaud, scriind „Scaramouche".

Este de sperat că Filarmonica va face toate diligențele necesare în vederea procurării unui material pentru muzica de cameră cît mai bogat și valoros.

Muzica de-a lungul veacurilor, este titlul unor cicluri de concerte în cadrul cărora se urmărește în primul rînd prezentarea școlilor muzicale naționale. În luna ianuarie a avut loc un concert de muzică poloneză, susținut — alături de artiști consacrați ca Arta Florescu, Hilda Jerea, Martha Kessler, Magda Nicolau, Victoria Ștefănescu, Avy Abramovici — de cvartetul de coarde alcătuit din Eva Lupaș (vioara I), Victoria Mănescu (vioara II-a), Jeanine Costescu (violă), Elena Botez (violoncel). Interpretînd Cvintetul pentru coarde și pian de Grazyna Bacewicz (la pian Hilda Jerea) această formație feminină a dovedit o dată mai mult că este alcătuită din individualități artistice ce știu și înțeleg să se subordoneze cerințelor muzicii de cameră. Interpretarea lucrării a dovedit un sens comun al ritmului, al frazării, al stilului. Ar fi indicat ca această formație să devină permanentă — ceea ce ne-ar prilejui audiția și a numeroaselor cvartete de coarde ale compozitorilor noștri — o seamă din ele deosebit de valoroase — care pe nedrept ajung să fie date uitării. La același concert am reținut în interpretarea luminoasă a mezzo-sopranei Martha Kessler și cea de profundă rezonanță emoțională a pianistei Hilda Jerea, liedurile cu caracter evocator și de o subțire factură poetică „Întîlnire cu mama", „Luna" și „Sania" din ciclul „Inima nopții" de Kazimierz Serocki — talentat compozitor contemporan.

Un alt concert din ciclul „Muzica de-a lungul veacurilor" consacrat lui Grieg, a adus în sala de concert muzica melodioasă, uneori melancolică, a marelui compozitor norvegian. S-au manifestat la un frumos nivel artistic o seamă de interpreți valoroși (Arta Florescu, Hilda Jerea, Radu Aldulescu, Corneliu Gheorghiu) și de promițătoare perspective (Albert Guttman-pian, Stela Mohr-pian, Octav Savițchi-vioară).

Programele de sală au un rol important în orientarea și documentarea ascultătorilor, îndeosebi a tineretului ce frecventează concertele de muzică de cameră (și a cărui prezență s-ar cere cît mai numeroasă).

Asemenea mici caiete-program se cer întocmite cu o mare grijă atît pentru fondul propriu-zis, pentru conținutul lor, cît și pentru forma de exprimare. Unele programe, ca de pildă cel relativ la Grieg, vădesc reușita autoarei (Nina Turcu) în situarea social-istorică a compozitorului, precum și în punerea la îndemîna cititorului a unor date asupra lucrărilor, ca și a unor caracterizări muzicale. Dar căutarea unui limbaj cît mai „ales", împinge pe autoare către o exprimare nefirească. Spicuim cîteva formulări de acest soi : „Condeiului lui Grieg îi aparține trei sonate". Mai departe se spune că cele „două acorduri introductive ale pianului predispun la o atmosferă sobră, reținută". Ar fi credem mai just de spus că aceste acorduri creează o atmosferă sobră etc. Din dorința, probabil, de a evita repetări, autoarea renunță a mai spune pianului pe nume, dîndu-i tot felul de denumiri care nu sînt definitorii în exclusivitate pentru acesta : „instrumentul cu clape", „instrumentul cu claviatură" ș.a. Or, nimeni nu credem că va socoti drept o inadvertență stilistică dacă, pe aceeași pagină, pianului i se spune pian, iar viorii, vioară, fie și de zece ori...

Tot astfel, într-o enumerare a cîntecelor din ciclul vocal „Norvegia" se scrie : „Prima piesă" apoi „Al doilea cîntec", pentru ca după aceea să-i spună, cîntecului al treilea, ... „Număr" ! („Cel de al treilea număr"...). În schimb autoarea are o preferință pentru calificativul *pătimaș* întîlnit de mai multe ori în program, ca și pentru formula (foarte uzată de altfel) *gama largă a trăirilor lăuntrice, trăirile sufletești* etc. Tot astfel a spune *rezonanțe „de ecou"* reprezintă o eroare de ordin științific.

Credem că un control atent din partea colectivului lectoratului Filarmonicii, asupra programelor, înainte ca acestea să fie date la tipar, se impune.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Operă

Pentru Teatrul de Operă și Balet din București, aflat în plină stagiune, luna ianuarie a însemnat o perioadă de lucru intens. Caracteristicile acestei perioade în întregul ei, sînt date de faptul că repertoriul teatrului a fost deosebit de variat, folosind, pe diferite planuri, aproape pe toți soliștii de frunte. Am putea spune că toate eforturile s-au îndreptat mai ales în direcția valorificării rezultatelor muncii colectivului artistic de la începutul stagiunii pînă acum. Acest lucru ni-l demonstrează reprezentarea a 19 opere și 6 balete aflate în repertoriul teatrului, cu distribuții care au reunit realizatori consacrați ai rolurilor cu artiști mai tineri sau cu debutanți, făcînd în permanență prezentă preocuparea închegării unei armonii de ansamblu.

În centrul atenției a stat, în mod deosebit, opera „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss, care nu mai fusese reprezentată de la premieră decît cu un spectacol de început de stagiune. După această absență de cîteva luni, justificată insuficient prin lipsa unora dintre soliștii primei distribuții sau a unicului ei dirijor Mihail Brediceanu, spectacolul a fost reluat cu anumite dificultăți. Nu ne referim numai la ritmul general al desfășurării, ritm ce poartă parcă amprenta unei oboseli premature a spectacolului, ci și la felul în care unii soliști au reintrat mai dificil în rolurile respective. Astfel, Elena Cernei, desi actoriceste si-a mai conturat personaiul, are vădite greutăți în susținerea efortului vocal pe întregul spectacol (în special în actul III). De asemenea, desi jocul său a fost excelent, basul Ioan Hvorov a manifestat o exigență scăzută, în raport cu spectacolul de premieră, în privința redării muzicale. În general, toți interpreții, ca și orchestra, au făcut cu greu față acestui efort de reluare, credem și din cauza programării „Cavalerului rozelor" la intervale prea apropiate de timp (4 spectacole în două săptămîni). Ar fi bine venită și o preocupare mai susținută pentru folosirea unei a doua distribuții, a cărei nevoie se face simțită ca și a unui al doilea dirijor.

Baritonul Octav Enigărescu în rolul titular din opera „Rigoletto" de Verdi.

Alături de operele lui Puccini, operele lui Verdi au fost ca de obicei în centrul atenției publicului. Remarcăm îngrijita realizare a operei „Aida", sub bagheta lui Jean Bobescu. Garbis Zobian într-o formă excelentă, a contribuit alături de Zenaida Pally, David Ohanezian și Maria Volosescu la acest spectacol de ținută. De asemenea, cu opera „Traviata", Geta Marinide, Ion Stoian și Ladislau Konya au obținut un succes bine meritat cîntînd cu suplețe și căldură sub bagheta energică a lui Emanoil Elenescu, care a transmis întregului spectacol pregnanță ritmică și culoare. Regretăm că armoniei spectacolului i-au lipsit întrucîtva momentele de strălucire în tablourile de ansamblu, față de care avem unele rezerve.

Cu toate strădaniile de care a dat dovadă dirijorul Jean Bobescu, opera „Falstaff" nu s-a bucurat de astă dată de o realizare mulțumitoare. Poate că a contribuit la aceasta, în mare parte, programarea distribuției fără o muncă exigentă la repetiții. Ne referim în primul rînd la interpreții cvartetului solistic feminin (Elisabeta Neculce-Carțiș, Zenaida Pally, Vera Rudeanu și Lella Cincu) care nu a reușit să intre cu naturalețe în ritmul atît de capricios al acestei opere verdiene. Maestrul Petre Ștefănescu-Goangă, de obicei atît de dinamic și prezent în participarea sa la desfășurarea operei, ne-a făcut impresia, de data aceasta, că a fost mai puțin sugestiv. Se cuvine însă a sublinia calitatea remarcabilă a interpretării Alisei de către Elisabeta Neculce-Carțiș (o voce clară, multă sensibilitate și precizie) cît și a lui Ford de către Ladislau Konya.

Despre Ladislau Konya se poate spune pe drept cuvînt că este într-un real progres atît din punct de vedere muzical, vocal cît și actoricesc, lucru ce s-a observat și în celelalte spectacole susținute de el în această lună (Evghenii Oneghin, Traviata).

Preocupat de probleme interesante de interpretare, David Ohanezian a realizat cu seriozitate și profunzime rolul titular din „Boris Godunov" ca și spectaculosul Amonasro din „Aida" urmărind în permanență și redarea îngrijită a muzicii.

În ultima vreme se obișnuiește ca o seamă de spectacole de mare popularitate să fie susținute și în sala mare a Palatului R.P.R., ceea ce răspunde, desigur, cerințelor nenumăraților iubitori ai muzicii de operă.

În distribuțiile operelor „Manon" de Jules Massenet și „Lucia din Lammermoor", G. Donizetti, Magda Ianculescu-Muscel a creat cu muzicalitate și strălucire, alături de Valentin Teodorian și Octavian Naghiu, celebrele cupluri Manon — Des Grieux și Lucia-Edgardo. Se simte totuși, în general, la tot colectivul, o anumită reținere în redarea emoțională a rolurilor cînd este vorba de spectacolele de la Sala Palatului. Credem că ar fi poate indicat să existe o mai atentă îndrumare din partea regizorilor pentru o cît mai adecvată adaptare a tuturor artiștilor, cît și a corului, la condițiile specifice ale scenei marii săli de spectacol de la Palatul R.P.R.

Nu putem încheia aceste scurte observații fără a atrage atenția asupra unor spectacole care poartă, fără să aibă justificare, o amprentă de uzură, de vechi. Deși intrate de cîțiva ani în repertoriu, spectacole ca „Lakmé", „Răpirea din Serai" sau „Faust", au lăsat această impresie cu toate eforturile unor cîntăreți ca Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, Elisabeta Neculce-Carțiș, Victoria Drăgănescu, Dumitru Brebenel. Același lucru merită subliniat și în spectacolul „Tosca" de Puccini, unde, spre

surprinderea noastră, interpreții nu au fost întru totul la înălțimea eforturilor maestrului Egizio Massini, scăzînd oarecum valoarea spectacolului.

În activitatea ansamblului Teatrului de Operă și Balet, se remarcă o creștere calitativă a orchestrei (subliniem ținuta suflătorilor de lemn, ale căror preocupări pentru acurateție și precizie sînt lăudabile). Mai puțin mulțumitoare este activitatea inegală a corului, care, în unele scene deosebit de importante, nu a dat rezultatele dorite. Momente de ansamblu a căror valoare muzicală este incontestabilă s-au transformat într-un păienjeniș de neclarități, lucru ce n-ar trebui să existe avînd în vedere experiența maestrului Gh. Kulibin și componența corului (spre ex. „Otello" act. I, „Faust" — tabloul II, „Cavaleria rusticană").

Către sfîrșitul perioadei pe care o analizăm, este de relevat debutul unuia dintre cei mai de seamă cîntăreți ai noștri — Octav Enigărescu în rolul bufonului din opera „Rigoletto".

Artist liric care a dat deseori dovada maturității și seriozității muncii sale, Octav Enigărescu a fost la înălțimea așteptărilor. Nu este întîmplătoare atenția cu care el s-a preocupat de acest personaj celebru în repertoriul de operă, de la cele mai mici amănunte — începînd chiar cu grima și costumul — pînă la linia generală a rolului. Calitățile actoricești ale cîntărețului care stăpînește cu măiestrie rolurile de comedie s-au dovedit a fi completate de o concepție realistă și asupra tragicului. Punctul nodal al spectacolului a fost fără îndoială actul III cu vestitul „Cortigiani vil razza dannata", ca și duetul cu Gilda (interpretată de Matilda Onofrei). În întreaga țesătură vocală a rolului cîntărețul a rezolvat cu ușurință problemele vocale, vădind în același timp o înțelegere profundă a textului, redat cu multă claritate și plasticitate. S-a simțit însă o anumită rezervă și estompare în momentele de ansamblu, chiar în cele restrînse, lucru ce va fi probabil remediat în viitoarele spectacole. Rolul Rigoletto este incontestabil un nou succes al lui Octav Enigărescu, înscriindu-se pe drept cuvînt alături de valoroasa creație din „Falstaff" sau din „Trubadurul" și „Paiațe". Semnalăm de asemenea debutul promițător al tenorului Gh. Iliescu în „Cavaleria rusticană" de Pietro Mascagni.

Distribuțiile spectacolelor de balet au reunit nume de frunte ale artei coregrafice romînești. S-a impus în primul rînd dansul plin de profundă expresivitate și căldură pe care, cu ușurința tehnică obișnuită ei, Irinel Liciu l-a pus în slujba uneia din eroinele sale preferate, Odetta-Odilia din „Lacul lebedelor" de Ceaikovski ca și a sensibilei Parașa din „Călărețul de aramă" de Reinhold Glier.

Suplă, grațioasă, Alexa Dumitrache-Mezincescu a reeditat succesul pe care l-a avut în „Giselle" de A. Adam. Alături de acest rol, de cel principal din „Haiducii" de Hilda Jerea — Ioana — și de Parasa din „Călărețul de aramă", rolul „Masa mică" din „Spărgătorul de nuci" a apărut mai șters. Balerina Alexa Dumitrache-Mezincescu a avut o prezență deosebit de activă în spectacolele acestei luni.

„Masa mică" (Spărgătorul de nuci) de P. I. Ceaikovski și-a găsit credem, în tînăra balerină Luminița Dumitrescu-Bonea o interpretă mai gingașă și mai veridic copilăroasă. Tehnica îndreptată către miniatură a acestei balerine, formată în tradițiile baletului sovietic, a fost îmbinată cu trăsăturile sufletești ale rolului.

În „Spărgătorul de nuci", Sergiu Ștefanski s-a dovedit un bun partener, remarcîndu-se la el un continuu progres, atît din punct de vedere tehnic cît și interpretativ-emoțional.

Tot dintre artiștii tineri, Ileana Iliescu — în „Lacul lebedelor" Odetta-Odilia — a dansat cu strălucire, cu o virtuozitate tehnică pusă în valoare și de linia avîntată a gesticei sale. Chiar dacă uneori renunță la aprofundarea lirică a rolului (mai ales în actul II). Ileana Iliescu caută și reușește să mențină o permanentă legătură cu publicul subliniind mai ales pasajele de bravură (actul III).

Balerina Luminița Dumitrescu-Bonea în rolul „Masa mică" din „Spărgătorul de nuci" de P. I. Ceaikovski.

Cu această tehnică de bravură legată și de o expresivitate realistă plină de patos, a dansat și Gabriel Popescu mai ales în „Călărețul de aramă" și într-o anumită măsură în „Lacul lebedelor". Rolul lui Evgheni din „Călărețul de aramă" este redat cu profunzime, artistul demonstrînd, în cele două spectacole pe care le-a susținut, puternica sa capacitate interpretativă.

Este regretabil că nu se duce o muncă destul de susținută cu ansamblul de balet. Spre exemplu, într-un spectacol cu calitățile pe care le are „Lacul lebedelor" nu este îngăduit să se ajungă la unele neglijențe și superficialități în prezentare și în corectitudinea mișcărilor. Se remarcă această delăsare și la grupuri solistice („lebedele mari" sau suita de dansuri din actul III). Astfel de lipsuri se pot semnala și în spectacolul „Călărețul de aramă" în care lasă o impresie neplăcută și „simplificarea" unor scene — mai curînd sărăcirea — ca și starea neîngrijită a decorurilor ce au după cum se știe un rol deosebit în acest spectacol.

În calitatea baletelor se simte după felul în care se dansează în „Giselle" (mai ales în dansurile din actul II), că ansamblul de balet poate face lucruri deosebit de grele și frumoase cu ușurință și finețe. Acest lucru ne demonstrează încă o dată nevoia ca o dată cu intrarea în mod curent în repertoriu a unui spectacol, să nu se neglijeze o permanentă supraveghere și exigență în privința dansului ca și a montării scenice.

Cum este bine cunoscut, tabloul coregrafic „Noaptea Walpurgiei" din opera „Faust" de Ch. Gounod a interesat întotdeauna fiind un prilej de desfășurare a capacităților artistice a unei serii întregi de soliști. Felul în care s-a desfășurat acest tablou, în cadrul spectacolului, nu a fost pe deplin mulțumitor, aceasta însă nu atîta datorită soliștilor cît

unei necoordonări suficiente a coregrafiei. Grupurile plastice, ca și pozele din dansuri nu au reușit întru totul să împlinească sensurile inițiale ale muzicii readucînd în discuție necesitatea finisării pentru obținerea unei unități realiste a tabloului.

Dintre întîlnirile artiștilor Teatrului de Operă și Balet cu publicul, am mai putut urmări recitalul de canto și balet din 21 ianuarie care a constituit un nou prilej de valorificare a capacității soliștilor. Nu înțelegem însă de ce astfel de recitaluri nu au un program care să slujească în primul rînd popularizării unor lucrări mai puțin cunoscute. Dintre toți cîntăreții prezenți la recital — numai Dorotea Palade-Melinte, care a cîntat o arie din „Amicul Fritz" de P. Mascagni, și Constantin Gabor cu o arie din opera „Le caïd" de A. Thomas au fost preocupați de această problemă. Cîntăreți de valoarea Teodorei Lucaciu (arie din opereta „Rose-Marie" de Friml și aria lui Mimi din „Boema" de Puccini) sau Octav Enigărescu (recitativ din „Rigoletto"), Matilda Onofrei (Cavatina Luciei din „Lucia de Lammermoor") și Valentin Teodorian (aria lui Lenski din „Evgheni Oneghin") puteau să încerce o înnoire a repertoriului de recital justificînd astfel organizarea unor manifestări de acest gen. De aceeași lipsă au suferit și miniaturile coregrafice susținute de Valentina Massini, Magdalena Popa, Alexa Dumitrache-Mezincescu, Elena Dacian, Gheorghe Cotovelea, Gabriel Popescu, Sergiu Ștefanski, Amatto Checiulescu și alții... Repertoriul lor, axat îndeosebi pe numere de recital consacrate (Vals de Chopin, Pas de deux din „Baiadera" de Mincus, „Melodie" de Gluck etc...) ar trebui să se îmbogățească mai ales pe linia baletului contemporan, recitalurile de miniaturi fiind un bun prilej de experimentare a unor noi posibilități de expresie în căutarea limbajului modern de balet a cărui lipsă se simte atît de mult în coregrafia noastră. Credem că și în această privință ar putea exista o orientare către celebrele miniaturi de recital ale baletului sovietic.

Posibilitățile deosebite de care a dat dovadă și în această lună colectivul Teatrului de Operă și Balet ne îngăduie să tragem concluzii favorabile asupra muncii susținute pe care o desfășoară în această stagiune. Pentru prestigiul de care se bucură prima scenă lirică a țării, varietatea spectacolelor sale ca și ținuta soliștilor și a întregului colectiv sînt de primă importanță, activitatea teatrului fiind urmărită de un public din ce în ce mai larg și, ceea ce este deosebit de important, din ce în ce mai exigent.

Din țară

Iași

Programele simfonice prezentate în luna decembrie de Filarmonica de Stat „Moldova" reflectă tendința de îmbogățire a repertoriului cu prime audiții. Că această orientare răspunde cerințelor publicului o demonstrează sălile pline și entuziasmul cu care iubitorii de muzică răsplătesc munca interpreților.

Într-un recent concert, alături de Concerto grosso de F. Lazăr și Concertul pentru vioară și orchestră de Beethoven (solist D. Podlovski) a fost interpretată în primă audiție Oda păcii pentru soliști, cor și orchestră de Händel. Soliștii (Marcela Slătinaru — soprană, Mariana Stoia — mezzosoprană, Visarion Huțu — bariton), corul și orchestra au cîntat cu căldură și elan. Ion Pavalache, care a debutat la pupitrul orchestrei simfonice, a condus ansamblul cu o gestică expresivă, subliniind conținutul avîntat al lucrării. Fiind la începutul experienței, el nu a reușit încă să tempereze orchestra și din această cauză, uneori, soliștii au fost dominați de sonoritatea acompaniamentului. De altfel, aceeași lipsă de experiență s-a făcut simțită și în interpretarea concertului de F. Lazăr sau în acompaniamentul Concertului pentru vioară de Beethoven. Realizarea obținută de I. Pavalache cu formația corală a filarmonicii trebuie să-l ajute în dezvoltarea sa viitoare.

Alte concerte au fost pregătite de dirijorii Radu Botez, prim dirijor la Opera de Stat din Iași, Achim Stoia și Ion Baciu. Alături de Serbări romane de Respighi sau Amorul vrăjitor de de Falla (solistă V. Cortez-Guguianu), în interpretarea cărora R. Botez a subliniat aspectul pitoresc, scoțînd în relief contrastele de colorit orchestral, am audiat din nou Simfonia a VI-a, „Pastorala" de Beethoven. Condusă de A. Stoia, orchestra a cîntat mai omogen, cu simplitate și forță de expresie.

Preocupat să-și împrospăteze programele, tînărul dirijor Ion Banciu a prezentat în concertul dat în cinstea celei de a cincisprezecea aniversări a Republicii două prime audiții: Dixtuorul de G. Enescu și Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de S. Prokofiev (solist G. Amiraș). O mențiune specială merită instrumeniștii Filarmonicii (C. Repta flaut, G. Giosanu flaut, C. Scurtu oboi, P. Grigoriu corn englez, L. Wagner clarinet, V. Dumitriu clarinet, Gh. Costea fagot, M. Cefu fagot, P. Onofrei corn, C. Neață corn) care au interpretat cu înțelegere și pasiune paginile pline de poezie și prospețime tinerească ale Dixtuorului. Ascultînd sonoritatea închegată a acestei formații instrumentale, am regretat că nu ne întîlnim mai des în concertele de cameră cu unii din soliștii amintiți. Ar fi necesar ca Filarmonica ieșeană să se preocupe mai serios de organizarea unor formații de cameră stabile. În același program Ion Baciu a mai prezentat Suita I-a și Rapsodia II-a de George Enescu.

Alături de Dan Podlovski și Gabriel Amiraș (la acesta din urmă ne-a impresionat tușeul și ritmica riguroasă), au mai colaborat cu orchestra simfonică în această lună soliștii Magda Ianculescu-Muscel (cu un program de arii din opere) și Radu Aldulescu (Concertul pentru violoncel și orchestră de C. Saint-Saëns). Ne manifestăm dorința ca în repertoriul lor să figureze și prime audiții.

SPECTACOLE DE OPERĂ

Vizionînd, de-a lungul unei săptămîni, spectacolele Operei de Stat din Iași, am făcut unele constatări valabile, în general, pentru multe din spectacolele în reluare ale teatrului nostru liric.

În mod normal, viața unui spectacol cunoaște după premieră o fază de creștere a calității artistice, după care, maturizîndu-se, se menține la un anumit nivel, determinat de posibilitățile interpreților. Uneori însă, rutina poate scădea calitatea unui spectacol, după cum spiritul de răspundere față de rol, pasiunea, pot da interpretării nuanțe inedite, care să îmbogățească desfășurarea acțiunii dramatice. Indiferent de succesele pe care le-a înregistrat un spectacol, reluările trebuie privite cu aceeași seriozitate ca și premiera. Dacă ne gîndim bine, fiecare spectacol are semnificația unei premiere, pentru că de fiecare dată este vizionat de alți spectatori.

Considerațiile de mai sus au fost determinate de un recent spectacol cu opera „Trubadurul" de G. Verdi. Cu unele modificări, distribuția a fost aceeași ca și

la premieră, totuşi, spectacolului i-a lipsit tinereţea, unitatea şi acea căldură care, trecînd rampa, încălzeşte şi înflăcărează inimile spectatorilor. Oarecum apatic, Ion Iorgulescu (Manrico) a început să pătrundă în sensul rolului abia către sfîrşit, tabloul 2 al actului III fiind interpretat cu o sinceră pasiune. De asemenea, Florica Măriej (Leonora) a cîntat cu mult prea multă reţinere, chiar şi în actul IV unde zbuciumul sufletesc al eroinei capătă accente sfîşietoare. La aceeaşi scăzută tensiune s-a menţinut şi baritonul Ion Humiţă (contele de Luna); au surprins, mai ales în aria din tabloul 2, actul II, deficienţele de intonaţie şi frazare. Şi cît de expresiv, cu cîtă durere şi hotărîre a cîntat Ion Humiţă la primul spectacol! De ce un asemenea regres?

Detaşîndu-se în mod evident, Speranţa Modval a constituit o Azucenă autentică, în inima căreia dragostea maternă şi dorul de răzbunare se înfruntă. Celelalte roluri (Ferrando-Laurian Nicolau, Ines-Svetlana Pipernea, Ruiz-Octav Ambrozie) au fost interpretate cu înţelegere.

În afară de scena din tabloul 2 actul II corul a sunat omogen. Orchestra, condusă de Cornelia Voina, a susţinut acţiunea dramatică, antrenînd pe solişti într-o evoluţie mai sinceră, mai dinamică.

Spectacolul cu opera „Rigoletto" de G. Verdi a adus în rolul Ducelui de Mantua pe tenorul Nikolai Zdravkov. Înzestrat cu o voce caldă, generoasă şi cu reale calităţi interpretative, cîntăreţul bulgar a însufleţit întregul colectiv al operei ieşene, spectacolul desfăşurîndu-se la un nivel remarcabil. În unele momente V. Herghelegiu (Gilda) a fost copleşită de personalitatea lui N. Zdravkov, iar C. Simionescu (Rigoletto) a dat semne de oboseală (în actul II dar mai ales în actul III, aria „Cortigiani").

Fără îndoială, unul din cele mai bune spectacole este cel cu opera „Tosca" de Puccini. În rolul Ducelui de Mantua, tenorul N. Zdravkov a adus multă vervă, patimă şi strălucire; Mario Cavaradossi însă a fost rolul în care cîntăreţul bulgar s-a realizat pe deplin, dezvăluindu-ne o bogată gamă de trăiri — de la pasiunea înflăcărată a iubirii la dîrzenia eroică, duiosie sau desnădejde. Cine nu cunoaşte aria din actul III — „Strălucesc stelele..."? Dar cît de uman, cît de sincer a răsunat ea în interpretarea lui N. Zdravkov. Din păcate, repetarea ariei la cererea publicului a întrerupt acţiunea, a diminuat încordarea dramatică.

Stimulată de partener, Florica Măriej (Floria Tosca) a realizat un rol emoţionant. Cu mai puţină reţinere şi un joc de scenă mai nuanţat, personajul ar deveni mai complex, mai impresionant (să nu uităm că Floria Tosca întruchipează imaginea unei cîntărete renumite). Suplinind expresivitatea vocală cu mijloacele actoriceşti de o valoare deosebită, Costel Simionescu a reuşit să contureze un Scarpia crud, mistuit de patimă şi ură. O contribuţie meritorie la reuşita spectacolului au mai adus soliştii: Laurian Nicolau (Angelotti), Tiberiu Popovici (un Sacristan reuşit), Dumitru Popa (Spoletta), Ion Humiţă (Sciarrone), Greta Kehaian (Păstorul).

În cele două spectacole la care şi-a dat concursul tenorul bulgar, dirijorul Radu Botez a asigurat — în mare — o desfăşurare muzicală unitară, conducînd cu siguranţă. Au existat, îndeosebi în spectacolul cu „Rigoletto", decalaje ritmice, momente în care orchestra a dominat soliştii, dar şi episoade închegate expresive, cum a fost bunăoară începutul actului II. În „Tosca", deşi mai omogenă, orchestra a sunat uneori de asemenea masiv obligînd soliştii la o emisiune forţată.

Încheind aceste însemnări, sugerăm împrospătarea elementelor de decor ale spectacolului cu opera „Tosca", în prezent greoaie, înăbuşitoare şi destul de uzate.

MIHAIL COZMEI

Braşov

Încă din stagiunea trecută, datorită promovării unor tinere elemente (dirijorul A. Lukacsy, concert-maestrul E. Deneş) cît şi creşterii exigenţei în munca interpretativă, nivelul artistic al Filarmonicii Gheorghe Dima s-a îmbunătăţit simţitor, devenind un factor important al vieţii muzicale locale.

În progres faţă de anii trecuţi, orchestra mai prezintă totuşi unele deficienţe. Astfel corzile sînt deficitare ca sincronizare şi unitate timbrală. Vor trebui depuse eforturi pentru omogenizare şi dezvoltarea posibilităţilor lor expresive. Instrumentele de suflat, cu frumoase posibilităţi muzicale (în special suflătorii de lemn), ar fi de dorit să se menţină la un nivel mai constant de interpretare şi să evite tendinţe de detaşare individuală.

Abordarea unui repertoriu mai larg ar fi bine venită. În repertoriul Filarmonicii Gh. Dima bazat în general pe creaţia clasică şi romantică lipseşte cu desăvîrşire creaţia preclasică, rareori sînt prezentate lucrări contemporane.

Printre manifestările muzicale care au avut loc în primele luni ale stagiunii se remarcă concertul violonistului Ion Voicu. Programul a cuprins Simfonia spaniolă de Lalo — redată cu o strălucită virtuozitate şi ton pătrunzător — şi Concertul nr. 2 de Prokofiev — în care am urmărit cu satisfacţie preocuparea de a reliefa conţinutul lucrării, în special în finalul plin de dinamism.

Temperament viguros, dirijorul Iosif Conta a secondat pe solist la acelaşi nivel de interpretare şi a dovedit siguranţă şi deplină stăpînire a aparatului orchestral în uvertura Egmont şi în Rapsodia în la major de George Enescu.

Dirijorul M. Cristescu a inclus în program: Concerto grosso op. 6 nr. 1 în sol major de Händel, Variaţiuni şi fugă pe o temă de Purcell de Benjamin Britten, Suita Maramureşană de T. Ciortea şi Concertul nr. 1 pentru pian de B. Bartók (aproape toate prime audiţii pentru orchestră, ceea ce a împiedicat finisarea detaliilor). Am remarcat în special puritatea stilului în Concertul de Händel şi linia mare, gradaţia şi demarcarea planurilor sonore în Variaţiunile de Britten. În Concertul de Bartók, Liana Şerbescu a făcut faţă dificultăţilor partiturii cu o siguranţă ritmică, o precizie şi o tehnică demne de relevat.

Ne-a bucurat includerea în repertoriu a ciclului complet al simfoniilor de Beethoven. Primul concert, cuprinzînd Simfonia I şi a III-a interpretate sub bagheta dirijorului Mircea Popa, s-a bucurat de un frumos şi bine meritat succes. Finalul Simfoniei I a avut toată verva şi strălucirea necesară. În celelalte părţi orchestra nu a asigurat transparenţa, supleţea şi precizia necesară. Marşul funebru din Simfonia III a fost redat cu mult tragism şi profunzime. De un deosebit succes s-a bucurat şi concertul dirijat de Emanoil Elenescu care a cuprins Simfoniile II şi V de Beethoven. Publicul a fost cucerit de verva antrenantă a Allegro-ului (cu excepţia suflătorilor de alamă), de eleganţa cu care a fost redată partea II şi de veselia şi exuberanţa ultimelor două părţi. În Simfonia V ne-a impresionat îndeosebi precizia Scherzoului, şi trecerea la final, a cărei temă triumfală a izbucnit cu toată forţa.

Dintre solişti menţionăm pe violonistul Ştefan Ruha, care a pus admirabila lui tehnică în serviciul concertului de Ceaikovski, a cărui frazare s-a resimţit însă de pe urma tendinţei de precipitare a tempoului. În Concertul în re major de Mozart, Vasile Jianu a reuşit să ne dea o interpretare autentică. Pe lîngă siguranţa cu care a rezolvat problemele tehnice, publicul a apreciat lirismul cu care V. Orlov a valorificat temele cantabile ale Concertului de Haciaturian. Interpretarea dată de Radu Aldulescu Concertului în re major de Haydn s-a remarcat prin sunetul nobil şi expresiv, prin delicateţea de neîntrecut în frazare şi articulare. Gh. Halmoş, interpretul Concertului V de Beethoven, s-a remarcat îndeosebi prin subtilitatea frazării şi elanul impetuos al finalului (în

partea întîia am regretat unele accente intempestive și dure).

Numeroase concerte au fost conduse de dirijorul permanent al Filarmonicii, A. Lukacsy. Avînd vădite înclinații romantice, preferințele lui se îndreaptă în general spre creațiile care prin suflu și largă cantabilitate corespund temperamentului său (Ceaikovski, Brahms, Franck). Preocupat îndeobște de linia mare a lucrării, el urmărește să scoată în evidență caracterul monumental al lucrărilor, sacrificînd detaliile arhitecturii, ceea ce duce uneori la o exacerbare a sonorităților (Simfonia IV-a de Ceaikovski). În alte cazuri, asigurîndu-și însușirea temeinică a partiturii de către membrii orchestrei, el a evidențiat esențialul, redînd convingător atmosfera lucrării (Simfonia IV-a de Brahms).

Subliniem ca un merit al instituției promovarea tinerelor elemente. Amintim în acest sens interpretarea dată Concertului III pentru pian de Kabalevski de către Radu Lupu, care a dovedit un dar neîndoelnic de a gîndi muzica, unit cu o bună pregătire pianistică și cu ritm antrenant.

Pe lîngă concertele simfonice săptămînale, Filarmonica Gh. Dima mai are o serie de preocupări menite să contribuie la educația publicului. Un rol important îi revine îndeosebi în educația muzicală a tineretului, asigurată prin concerte săptămînale în școli, prin concerte în sala Teatrului de Stat și prin realizarea unui ciclu de concerte la școala profesională Steagul Roșu.

Un interes viu a suscitat primul concert al orchestrei de cameră a Palatului de cultură din Brașov. Înființat în cursul acestei stagiuni, colectivul entuziast de iubitori ai muzicii, a impresionat prin exactitate și omogenitate. Programul primului concert, cuprinzînd Simfonia în sol major de Gluck, Divertismentul în re major de Mozart, Concerto grosso în fa major de Häendel și arii antice cîntate de Gingă Margareta, a fost condus cu mînă sigură de entuziastul pedagog al amatorilor, dirijorul Norbert Petri.

După aceste începuturi promițătoare așteptăm cu interes viitoarele manifestări muzicale din această stagiune.

GEMA ZIMVELIU

Arad

Creația romînească în repertoriul lunii decembrie a fost reprezentată substanțial. Tînărul dirijor Tadeus Krzyzanowsky a realizat o interpretare transparentă și elegantă a Simfoniettei lui Paul Constantinescu și una nu mai puțin elegantă și frumos construită a Variațiunilor Simfonice de Mircea Basarab. În program a mai figurat Simfonia IV-a de Brahms, redată cu elan liric, dar și cu pondere. Concepția solidă a dirijorului s-a vădit și prin interpretarea într-un stil adecvat a Simfoniei Haffner de Mozart.

Dirijorul Nicolae Brînzeu a dus omagiu lui Enescu, prezentînd Rapsodia II-a și Suita a III-a. Dacă elanul liric al Rapsodiei a fost deplin trăit și puternic exprimat în interpretarea largă a dirijorului, unele subtilități din pasajele descriptive ale Suitei nu au fost clar relevate.

Tot N. Brînzeu, în programul dedicat aniversării Republicii, a dirijat suita „Țara Hălmagiului" de N. Boboc, odată cu prima audiție a „Cantatei festive" de Aurel Stroe — piesă concentrată și viguroasă, în care mijloacele îndrăznețe servesc o exprimare simplă și directă.

Concertele lunii decembrie au avut și contribuții solistice de calitate. Tînăra violonistă Eleonora Geantă a apărut într-un concert de virtuozitate — cel de Wieniawski — iar pianistul Toma Schwartz (Concertul nr. 2 din Liszt) și-a afirmat posibilitățile sale frumoase. Vladimir Orlov a interpretat Concertul de Dvoràk, care s-a distins prin calitatea lirismului său, căldura și precizia tonului. Pianista Sofia Cosma a prezentat Concertul nr. 3 de Kabalevski, cu strălucire și exuberanță iar după trei zile, a dat un bogat recital. O gradație bine gîndită a intensităților și o interiorizare au caracterizat redarea Sonatei op. 31 nr. 3 de Beethoven iar „Tablourile" de Musorgski au fost redate cu vigoare și fantezie. Au urmat apoi două transparente Sonate de Scarlatti, în poetica Pavană și dinamica Bourée de Enescu și alte piese.

Tînărul violonist sovietic Jan Ter Mergherian elev al lui David Oistrah, este laureat al concursurilor Primăvara la Praga și Jacques Thibaud. Poezia și lirismul proaspăt și strălucitor al concertului de Haciaturian, linia de mare noblețe, suflul larg al concertului de Brahms au dat imaginea unui interpret matur, echilibrat și într-adevăr inspirat. Instrumentistul pare a nu mai avea probleme tehnice, iar calitatea sunetului este din cele rar auzite. După performanța acestor două masive concerte într-o singură seară (cu buna colaborare a orchestrei sub bagheta lui Jan Hugo Huss), tînărul artist a desăvîrșit impresia cu Sarabanda de Bach, sensibil și profund gîndită.

DORIN SPERANȚIA

Galați

La Galați activează două instituții muzicale de seamă : orchestra simfonică și Teatrul Muzical — cu cele trei secții : operă, operetă, estradă.

Ambele instituții și-au inaugurat stagiunea în mijlocul colectiviștilor din regiune. Astfel, Orchestra simfonică a inițiat un turneu de mai multe zile în regiune (comunele Bujoru, Berești, T. Vladimirescu, Liești etc.) iar Teatrul Muzical a prezentat un spectacol combinat — pe genuri — la Cudalbi. Ele au organizat munca voluntară de instructaj artistic, cu formațiile de amatori din oraș.

Orchestra simfonică a întreprins un turneu în orașele : Brăila, Focșani, Tecuci, Panciu, Odobești. La ambele turnee și-a dat concursul violonistul Ion Voicu. În afara dirijorilor permanenți Alecu Sfetcu și Ury Schmidt, iubitorii de muzică gălățenii au avut prilejul să urmărească diferiți interpreți — dirijori și soliști străini, ca Zbigniew Awedczuk și Danuta Kolodjejska, dirijori din R. P. Polonă ; pianistul Stanislav Knarr din R. S. Cehoslovacă — sau oaspeți bucureșteni, ca Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu, Cornel Gheorghiu, Vladimir Orlov, Gabi Grubea, Arta Florescu, Dan Iordăchescu, Dan Podlovski etc.

Orchestra simfonică are stagiune permanentă și la Brăila, (concertele de luni din Galați se repetă marți la Brăila), iar la Tecuci dă concerte simfonice lunare sau bilunare).

* * *

În trimestrul trecut nu a avut loc decît o singură primă audiție de muzică romînească. Credem că colectivul orchestrei simfonice ar trebui să interpreteze cu regularitate prime audiții romînești.

Mai trebuie să amintim concertele de muzică de cameră, activitatea violonistului Paul Ratz — solist al orchestrei simfonice —, precum și concertele lecții, care toate vin să completeze obișnuitele concerte săptămînale.

În ceea ce privește orchestra simfonică, e de făcut observația că omogenitatea ei lasă încă de dorit.

Teatrul Muzical a prezentat în acest trimestru, trei premiere. Astfel secția de operă a pus în scenă **Trandafirii Doftanei** de Norbert Petri, cea de operetă **Vînzătorul de păsări** de Zeller, iar estrada a prezentat concertul de muzică ușoară intitulat **Succes**, muzica de Cristofor Barbatti și Tănase Stroe, iar libretul de Ileana Dumbravă, Pavel Dogaru și Paul Mihail Ionescu.

Premierele au fost prezentate în condiții bune, îndeosebi opera-poem **Trandafirii Doftanei** în care colectivul artistic al teatrului a primit un sprijin prețios, prin colaborarea lui P. V. Cottescu, regizorul spectacolului.

Opereta **Vînzătorul de păsări** pusă în scenă de Ion Dacian în spiritul spectacolului bucureștean s-a bucurat de mult succes. Muzica inspirată și accesibilă, interpretată bine de ansamblul muzical, a cucerit pe spectatori. Conducerea prim dirijorului Silviu Zavulovici ca și cea a lui Emil Fanea și Cristofor Barbatti, a relevat calitățile unor interpreți ca Elena Patrichi, Cornel Mărgărit, Tamara Alexandru, Nineta Crainici, Cornel Sava, Margareta Kiss, Grigore Stoicescu și alții.

* * *

Programarea — nejustificată — în asalt, a operetei, a făcut însă să scadă simțitor participarea publicului, ajungîndu-se la un moment dat, ca după numai două luni de la premieră, spectacolul să fie lăsat „la odihnă".

Opera **Trandafirii Doftanei** de Norbert Petri, a fost însușită de colectivul de operă într-un timp record, circa 40 zile, ceea ce este cu atît mai apreciabil dacă se ține seama că pînă acum, cîntăreții au fost obișnuiți cu stilul de bel-canto, cu stilul italian de operă Verdi-Puccini-Mascagni și că saltul este într-adevăr remarcabil.

Spectacolul dat în cinstea aniversării Republicii a însumat multe calități. Corul — bine pregătit de Dumitru Macarie — în scenele de masă, ariile soliștilor Viorica Pop, Vasile Martinoiu ș.a., simplitatea și plasticitatea decorurilor (Claudia Fanea) ca și orchestra bine pusă la punct de dirijorii Silviu Zavulovici și Gabor Kiss, la care se adaugă regia lui Panait Victor Cottescu, au cucerit spectatorii.

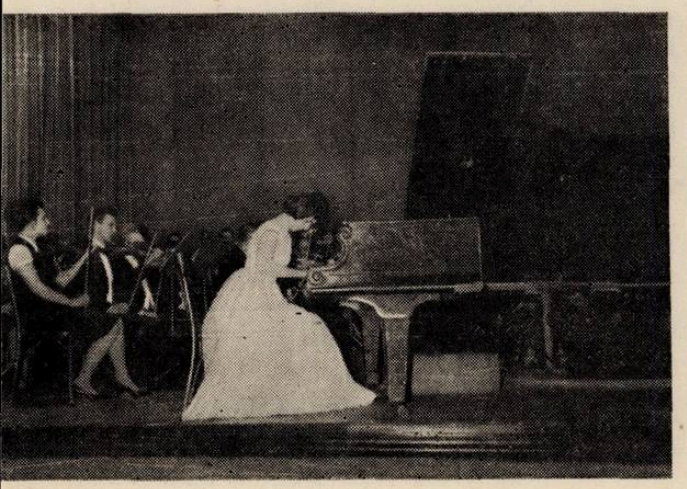
În acest trimestru mai este de semnalat prezența unor soliști bulgari : soprana Nadia Sarkova (Nedda-Paiațe) și baritonul Gheorghi Ghenov (Rigoletto și Tonio-Paiațe) care au interpretat cu simț artistic.

De asemenea schimbul de experiență cu soliștii de la Teatrul de Operă și Balet al R.P.R. (Lela Cincu, Alexandru Vîrgolici, Ladislau Konya, Octavian Naghiu, Valentin Loghin, Nicolae Rafael, Teodora Lucaciu și Jean Bănescu) a prilejuit învățăminte prețioase. Conducerea muzicală a aparținut dirijorilor Silviu Zavulovici, Gabor Kiss și Emil Fanea.

Schimbul de experiență s-a vădit și mai rodnic în cele două recitaluri, la care am ascultat pe unii dintre cei mai de seamă soliști ai scenei gălățene la T.O.B.

* * *

Miorela Bobescu executînd concertul Nr. 3 in Do minor de Beethoven



Succes vrea să treacă în revistă unele realizări ale muzicii ușoare romînești în decursul, aproximativ, a 30 de ani. Din cele 37 numere muzicale și coregrafice, 16 se datoresc compozitorilor locali Cristofor Barbatti și Tănase Stroe, iar restul unor compozitori consacrați. Cum lucrările compozitorilor gălățeni menționați nu au fost prezentate unei comisii muzicale, credem că direcția teatrului a dovedit lipsă de discernămînt și nu s-a orientat just în ce privește promovarea creației autorilor locali. Amintim de asemenea că unele gaguri (Covorul fermecat) sînt scrise la limita inferioară a ținutei literare de estradă.

Dirijorul Jean Bobescu la pupitrul orchestrei simfonice din Galați.

Teatrul Muzical din Galați dispune de artiști cu reale posibilități vocale. Însușiri ca cele vădite de tenorul George Davidescu, sopranele Viorica Pop și Elena Patrichi, baritonii Vasile Martinoiu, Ștefan Stoica, Lucian Rilla, Cicerone Ognef ș.a. sînt demne de relevat. Nu toți soliștii însă posedă bine arta cîntului și a interpretării, iar alții sînt la descifrarea solfegiului. Se simte acut lipsa unui profesor de canto pregătit, cu experiență ; este necesară începerea de urgență a unor cursuri profesionale pentru tot colectivul. Lipsa unei mezzo-soprane și a unor bași de valoare face ca teatrul să nu poată aborda diferite lucrări din repertoriul permanent al teatrelor de operă. Repertoriul este orientat mai mult spre lucrări cu roluri de coloratură (Bărbierul, Rigoletto, Traviata, Lakmé, Lucia) cu toate că teatrul poate distribui și soprane dramatice.

* * *

Recent, am ascultat un concert interesant — Festival Beethoven — în care a debutat ca pianistă, solista Miorela Bobescu, conducerea fiind încredințată dirijorului Jean Bobescu.

Concertul nr. 3 în do minor de Beethoven, de un suflu dramatic specific compozitorului în care străbat totodată intense pagini lirice nu este o lucrare tocmai simplă și recomandabilă pentru un debut.

Miorela Bobescu a surprins plăcut pentru o primă ieșire în public. Elevă a profesoarelor Maria Șova și Silvia Șerbescu, solista s-a relevat prin cele două însușiri importante : muzicalitate și tehnică.

Referindu-ne la tușeul pianistei, acesta ni s-a părut excelent, cald și, în același timp, plin de robustețe.

Solista a dovedit, în general, că a înțeles concepția concertului, că a pătruns sensurile beethoveniene. La pregătirea viitoarelor concerte Miorela Bobescu va trebui să reflecteze la cîteva probleme pe care — pînă acum — nu le-a rezolvat. De pildă cea a stilului se

cere examinată cu toată atenţia. Astfel, în momentele lirice solista s-a îndepărtat, uneori, de stilul beethovenian. De asemenea jocul pedalei (prea uniform întrebuinţată şi neridicată la timp) trebuie să constituie o preocupare a pianistei.

Publicul a răsplătit cu aplauze pe dirijorul Jean Bobescu care a contribuit la realizarea unui acompaniament orchestral curat.

CLAUDIU NEGULESCU

P l o i e ş t i

Aflînd de un concert aparte, dacă poposeşti în fapt de seară la Ploieşti, pretutindeni te întîmpină marea simfonie a vieţii noi, realizările anilor Republicii : de la feeria catargelor giganticelor rafinării care, văzute de departe, navighează parcă pe apele unei mări de lumini, şi semeaţa gară nouă a oraşului pînă-n centrul lui cu clădiri moderne impozante.

În preajma sărbătoririi lui 30 Decembrie numeroşi oameni ai muncii, iubitori de muzică de prin părţile locului, au aplaudat manifestările artistice festive organizate de Filarmonica din Ploieşti.

Creaţie a regimului democrat popular, instituţia a prăznuit un deceniu de existenţă a orchestrei simfonice „Ciprian Porumbescu" şi 15 ani de activitate a orchestrei folclorice „Flacăra Prahovei".

De la „Şcoala de musichie" ivită pe la 1830 sau „Societăţile filarmonice" ori corale înfiinţate la Ploieşti şi Cîmpina, prin stăruinţa unor devotaţi ai muzicii (între care, în perioada mai recentă,, dirijorul N. C. Debie şi compozitorul Paul Constantinescu) — ce luptau cu indiferenţa burgheziei şi moşierimii — şi pînă la instituţiile muzicale de astăzi ale regiunii este o cale — am putea spune — ca de la puţul de petrol la unităţile complexe de valorificare a ţiţeiului.

La concertul ei de aniversare, orchestra „Flacăra Prahovei" a prezentat sub conducerea lui George Botez rodul unor frumoase înfăptuiri care a cuprins anual peste 200 de manifestări audiate de circa 60000 de oameni ai muncii din fabrici, uzine, instituţii, staţiuni balneo-climaterice, centre forestiere, gospodării agricole de stat şi colective etc. Formaţia a întreprins un turneu de concerte şi peste hotare, în U.R.S.S., unde a repurtat frumoase succese.

Dirijată de George Petrescu şi Ion Baciu, orchestra „Ciprian Porumbescu" a susţinut un program sărbătoresc (mai întîi la Cîmpina, în sala Institutului de Cercetări pentru foraj şi extracţie şi apoi la sediul Filarmonicii) care a cuprins Simfonia I de Brahms, Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră de Rachmaninov — avînd ca protagonist pe Nicolae Brînduş, solist al Filarmonicii din localitate — şi Simfonia Ploieşteană de Paul Constantinescu.

Dacă în prima sa stagiune, orchestra a dat concerte pentru 6897 de auditori, în anul trecut la manifestările sale au participat 35022 de ascultători. Sporul acesta se datoreşte creşterii continue a nivelului artistic al formaţiei, îmbogăţirii repertoriului, muncii educative desfăşurate sub diverse forme (concerte pentru tineret, audiţii şi concerte—lecţii care au avut loc la sediu sau la diverse cluburi, case de cultură, cămine culturale etc.).

Interpretarea Concertului festiv a concretizat procesul maturizării colectivului a cărui experienţă îi îngăduie să abordeze astăzi cu succes valorile muzicii clasice şi contemporane stîrnind admiraţia publicului din centrele regiunii, de la Cîmpina, Moreni, Floreşti, Buzău, Tîrgovişte — unde orchestra cîntă periodic, în deplasări.

In decursul existenţei sale, orchestra simfonică ploieşteană a colaborat cu muzicieni de prestigiu din ţară şi de peste hotare, care au apreciat însufleţirea şi străduinţele artistice ale colectivului.

Semnificativă din acest punct de vedere a fost includerea în programul festiv a Simfoniei ploieştene, creiată de Paul Constantinescu din dragoste pentru meleagurile şi oamenii din mijlocul cărora s-a ridicat — şi prezentată în primă audiţie de Orchestra „Ciprian Porumbescu". „Ce-ţi doresc eu ţie..." ultima parte a Simfoniei ploieştene a răsunat ca o urare pe care harnicul colectiv o merita la popasul lui sărbătoresc, ca un imbold spre noi realizări.

EUGEN PRICOPE

DUMITRU BUGHICI

Moduri . . .

Concertul simfonic din luna trecută — 28 martie 1973 (nu e greşeală de tipar) — a cuprins un program alcătuit din lucrări de tineri compozitori : S. Sarchizov, P. Bentoiu, A. Vieru, Radu Paladi şi Laurenţiu Profeta.

— Staţi tovarăşe ! Unii dintre ei merg „spre" 50 ani şi tot „tineri compozitori" îi socotiţi ?

— Şi ce-i cu asta ? Oare cînd mergeau „spre" 40 ani nu erau tot „tineri compozitori" ?

— Dar, mă rog, care-i „secretul" că ei rămîn tot timpul aşa ?

— Întrebaţi pe cronicarii muzicali, eu nu vă pot răspunde !

Dacă ar fi să ne luăm după unele păreri care circulă la noi în legătură cu „superioritatea" folosirii intonaţiei populare în locul citatului, e regretabil că nu l-am informat pe Şostakovici despre acest lucru înainte de a scrie Simfonia XI-a. Poate atunci el n-ar mai fi folosit citatele din simfonia respectivă...

— Nu vă supăraţi, dar prea uşor treceţi peste această problemă care frămîntă pe mulţi compozitori ! Mai bine spuneţi-vă părerea !

— De acord ! Pe mine nu mă interesează niciodată dacă un compozitor în opera sa foloseşte sau nu citatul, ci, în ultimă instanţă, rezultatul, adică realizarea sau nu a unei opere muzicale valoroase.

Există nenumărate articole în legătură cu modul cum unii interpreţi consideră necesară respectarea

partiturii compozitorilor și totuși uneori observ anumite libertăți din partea unor muzicieni care mă pun pe gînduri.

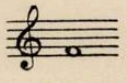
— E într-adevăr una dintre problemele cele mai discutate printre interpreți. O tendință generală este de a se respecta cît mai mult o partitură muzicală, dar nu școlărește ci printr-o înțelegere creatoare a ceea ce trebuie să se interpreteze. Pot să vă spun că am discutat recent această temă cu un dirijor și a afirmat că nu poate prezenta în bune condițiuni o lucrare pînă n-o recompune, pînă nu se identifică și nu retrăiește total ceea ce trebuie să dirijeze. Să nu uităm că într-o anumită limită interpretarea bună sau mediocră poate hotărî soarta unei lucrări.

Acest lucru îl înțeleg, dar oare e just ca de exemplu o lucrare instituită „Burlescă" să fie prezentată ca o lucrare dramatică ?

— Vă referiți probabil la Burlesca de Richard Strauss cîntată cu mult suflu și patos de Sofia Cosma, căreia însă interpreta în multe episoade i-a schimbat conținutul !

— Da...

— Cred că aci limita de care am pomenit mai sus a fost depășită.



*— **F**iți atît de bun și dați-mi un sfat.*

— Cu mare plăcere.

— Doresc să încep a studia armonia și, spre marea mea surprindere, un muzician m-a sfătuit să încep întîi studiul polifoniei și după aceea pe cel al armoniei.

— Da, această discuție se poartă de zeci de ani și practica n-a vrut să țină seama de ea în foarte multe țări.

— Să știți totuși că aș înclina să încep mai întîi studiul polifoniei, căci sînt un mare admirator al lui Bach și aș dori să pot analiza creația sa. După cum se afirmă în multe tratate muzicale, Bach a reușit — datorită geniului său — să facă sinteza întregii epoci polifonice.

— Da, aveți dreptate, însă trebuie să vă previn că operele lui Bach nu pot fi analizate fără cunoștințe serioase de armonie, și aci e toată greutatea rezolvării acestei probleme.

— Și ce-i de făcut ?

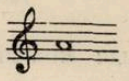
— Greu de răspuns. Cred că dv. trebuie totuși să începeți a studia întîi armonia, sau, dacă vreți, concomitent armonia și polifonia.

Îmi dau însă seama că în acest domeniu trebuie făcut ceva nou, că e necesară o discuție amplă în rîndul muzicienilor pentru ca aceste două științe teoretice să se apropie între ele, să se completeze, să ajute efectiv pe muzicienii zilelor noastre.

Cred că nu întîmplător există atît de puține lucrări teoretice de armonie și polifonie care să pună problemele de pe poziția contemporaneității muzicale (nu discutăm aci despre „moderniști" și „ultra-moderniști").

Așa că, pînă la găsirea unei soluții noi, rămîn la sfatul ce vi l-am dat mai sus, și poate unii dintre colegi citind aceste rînduri își vor spune și ei părerea.

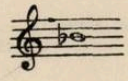
— De acord, doresc să cunosc punctul de vedere al altor muzicieni și-i rog să mă ajute.



*A**seară, 1 aprilie anul 2000, muzicologul X a găsit în arhivele Uniunii Compozitorilor o hotărîre luată de aceștia în 1963, în care își propuseseră a nu-i felicita pe criticii care-i laudă și a nu-i înjura pe acei care-i critică.*

— Și s-au ținut de cuvînt ?

— Din păcate în documentele găsite nu se relatează așa ceva !...

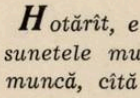


*—**B**unăoară, care sînt cîntecele de masă și de muzică ușoară cele mai reușite scrise în anul 1962 ?*

— Aceasta e cumva o întrebare pentru concursul „Cine știe cîștigă" ?

— Nu, dar n-ar strica dacă anual s-ar putea face o asemenea evidențiere ; ea ar folosi marelui public și ar stimula dorința creatorilor de a realiza cîntece cît mai bune.

— Propunerea merită să fie discutată pentru 1963. Poate revista „Muzica" în colaborare cu secțiile de creație respective din Uniunea Compozitorilor primesc această sugestie.



***H**otărît, e un lucru greu să reușești a da glas prin sunetele muzicale ideilor și sentimentelor tale. Cîtă muncă, cîtă concentrare, cîtă pasiune și devotament trebuie ca să poți realiza ceva. În ultima instanță ele își spun cuvîntul, mai ales dacă talentul te ajută la o redare mai personală a ceea ce vrei.*

Dar ce păcat, cînd observi la unii muzicieni cu adevărat înzestrați cum umblă pe drumuri bătătorite de mult, cum imită procedee ce nu le sînt proprii, cum ar fi folosirea dodecafonismului abstract, schematic, la compozitori, crisparea brațelor și excesiva ridicare a lor din umăr cu menținerea continuă și inutilă în această poziție, interpretări fanteziste la instrumentiști etc.

Din păcate la toate aceste deficiențe critica muzicală nu acordă suficient sprijinul său deschis, tovărășesc. Critica muzicală se reduce în cele mai multe cazuri la cei cîțiva pasionați cronicari pe care îi vezi peste tot, mereu la datorie. Dar acest lucru e puțin. De ce majoritatea muzicienilor nu consideră că trebuie să participe activ în presă pentru a crea o opinie publică asupra unor fenomene muzicale ?

Stimați colegi, nu așteptați invitații speciale, un ajutor calificat la timpul său poate avea o influență hotărîtoare în evoluția unui muzician !

Cred că revista „Muzica" va fi bucuroasă de o cît mai largă colaborare.

Cuprinsul

Pag.

MUZICA UŞOARĂ ÎN DEZBATEREA CONSILIULUI MUZICII

Pentru îmbunătăţirea creaţiei, interpretării şi difuzării muzicii uşoare (referat prezentat de compozitorul Gherase Dendrino — vicepreşedinte al Consiliului muzicii). . . 1

CREAŢII ROMÎNEŞTI

V. Tomescu

Cinci cîntece din Ardeal pentru cor de femei, orchestră de coarde şi oboi de Dumitru Capoianu 13

★

Noi lucrări prezentate în secţiile de creaţie ale Uniunii compozitorilor 15

DISCUŢII

Pavel Apostol

Muzica şi filozofia 16

Zeno Vancea

80 de ani de la naşterea lui Zoltan Kodally . . . 23

DE PESTE HOTARE

George Manoliu

Concursul de vioară Wieniavski 27

★

Kirsten Flagstad 29

O nouă operă de Marcel Mihalovici 30

★

Prezenţe romîneşti 30

★

M. Săndulescu

Învăţămîntul muzical cu copiii de vîrstă şcolară mică . 31

RETROSPECTIVA

Edgar Elian

Muzică simfonică 35

J.-V. Pandelescu

Muzică de cameră 37

Gr. Constantinescu

Operă 40

DIN ŢARĂ

Mihail Cozmei

Iaşi 42

Gema Zimveliu

Braşov 43

Dorin Speranţia

Arad 44

Claudiu Negulescu

Galaţi 44

Eugen Pricope

Ploieşti 46

Dumitru Bughici

Moduri 46

Pe coperta I : **Scenă din opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri.**

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane: 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

BIBLIOTECA CENTRALĂ

Biblioteca oraş
S I B I U

APRILIE

4

ANUL XIII

1963

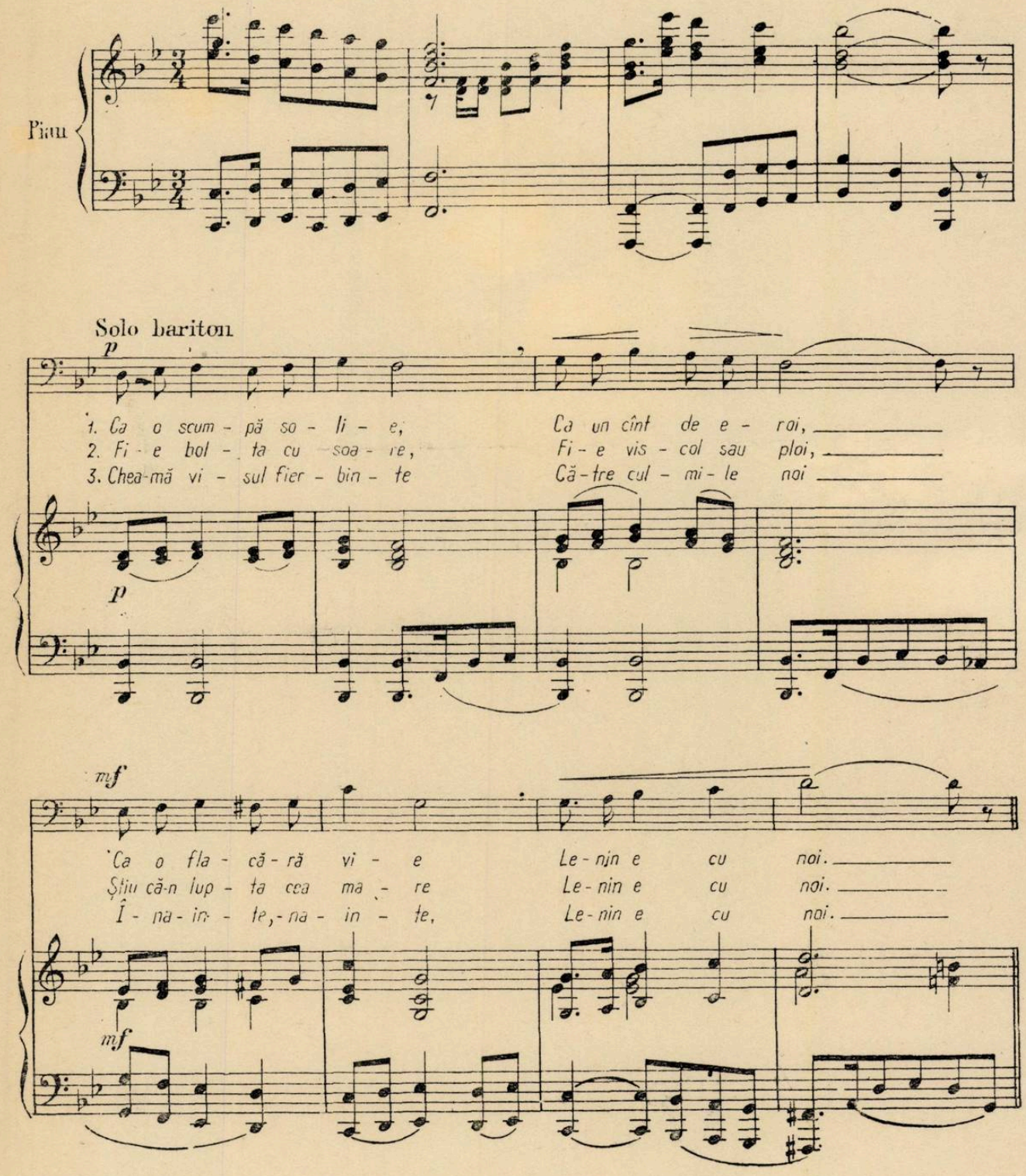
M U Z I C A

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

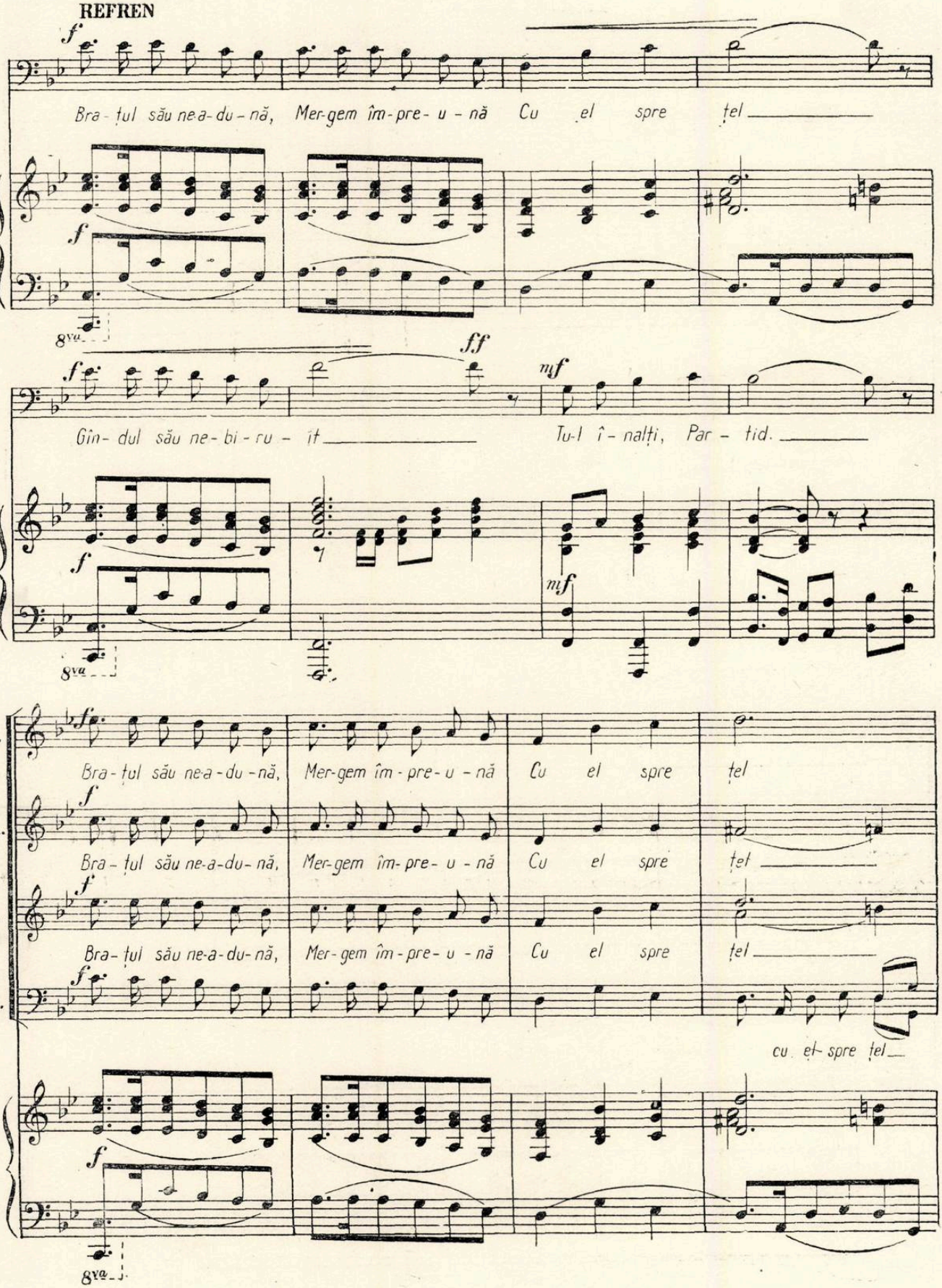
LENIN E CU NOI

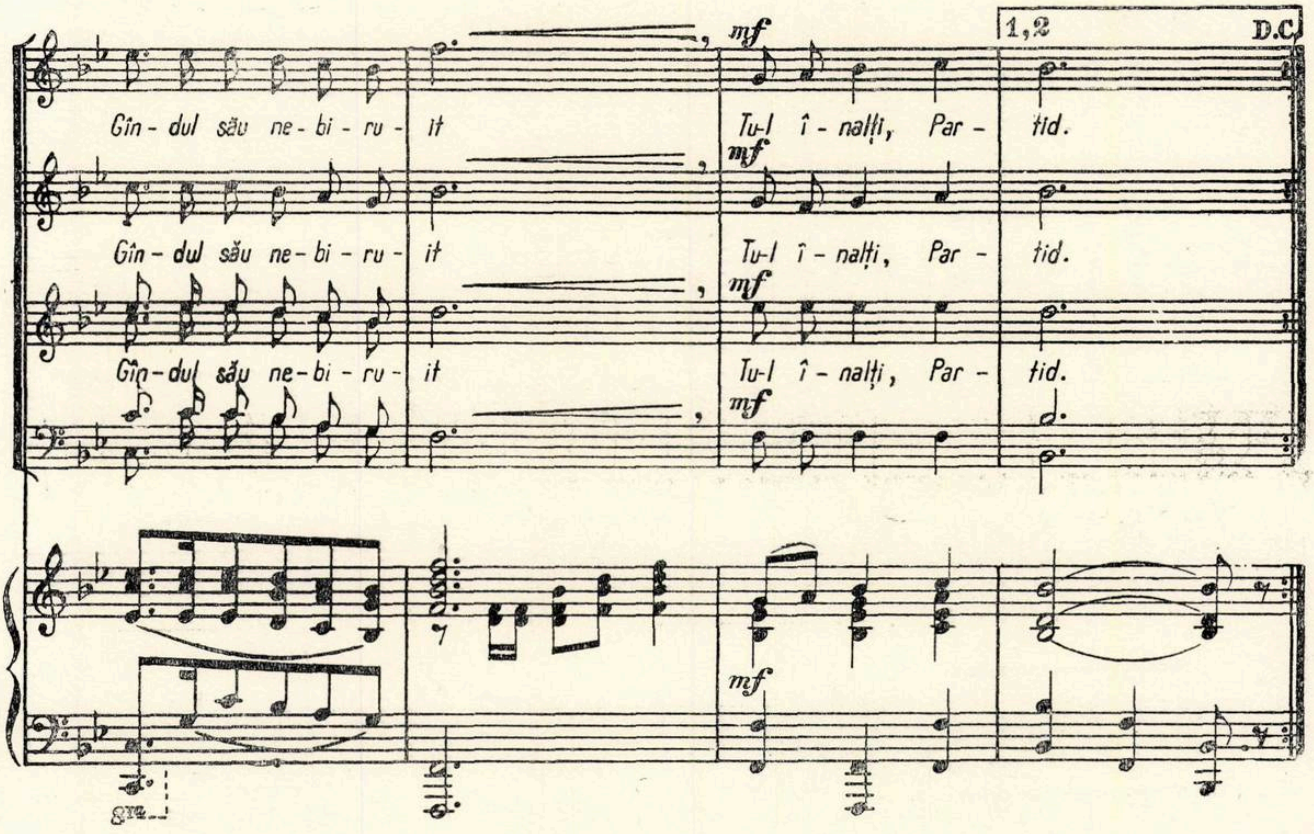
Versurile de *Eugen Frunză* — Muzica de *Maurician Vescan*

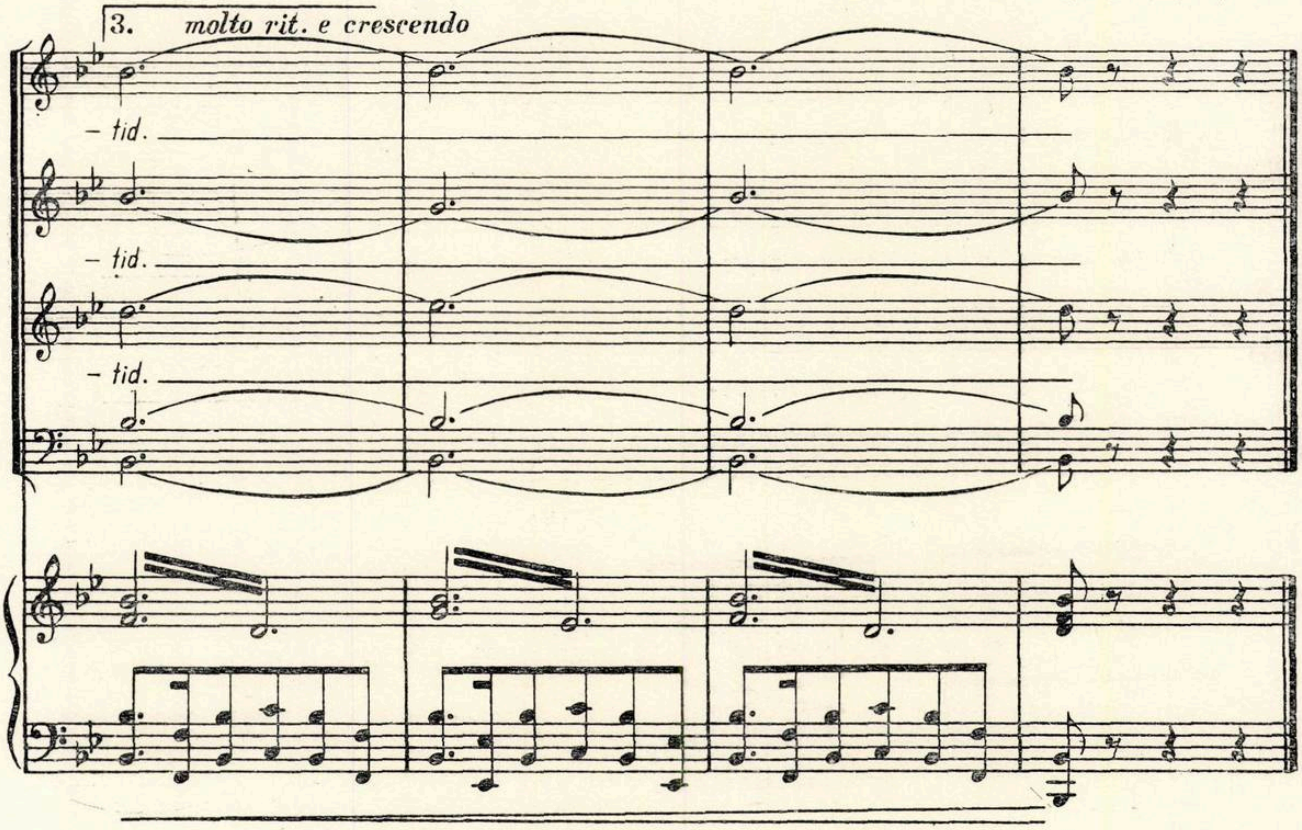
Moderato assai



REFREN


f
Bra - ţul său ne-a - du - nă, Mer-gem îm - pre - u - nă Cu el spre ţel
8va
ff
mf
Gîn - dul său ne - bi - ru - it Tu-l î - nalţi, Par - tid.
S.
A.
T.
B.
Bra - ţul său ne-a - du - nă, Mer-gem îm - pre - u - nă Cu el spre ţel
cu el spre ţel


Gîn - dul său ne - bi - ru - it
Tu-l î - nalți, Par - tid.
mf
1,2
D.C.


3.
molto rit. e crescendo
- tid.

MUZICA Nr. 4 Anul XIII aprilie 1963

ZENO VANCEA

Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale

II

În partea I a studiului *) am arătat că înaintaşii muzicii romîneşti din sec. al XIX-lea au construit temelia culturii noastre muzicale, creînd o artă cu caracter autohton pe baza îmbinării elementelor melodice ale muzicii noastre populare orăşeneşti cu gîndirea armonică şi tehnica componistică occidentală clasică. Unele dintre figurile proeminente de compozitori care au contribuit la dezvoltarea muzicii romîneşti în ultimele decenii ale veacului trecut, ca Dima, Stephănescu, Mureşianu, Caudella sînt încă în plină activitate, fără însă, ca în modul lor de exprimare, în limbajul lor, să intervină schimbări mai însemnate. Doar în lucrările corale a cappella ale lui Dima se poate constata o mai accentuată notă populară, caracteristică mai ales lucrărilor celorlalţi compozitori de muzică de cor, din primele două decenii ale secolului nostru, ca I. Vidu (1863—1931), D. G. Kiriac (1866—1928), T. Popovici (1870—1950) şi mulţi alţii care au pus cîntecul popular ţărănesc în centrul preocupărilor lor. În muzica simfonică, compusă în această vreme, ca de exemplu Simfonia lui P. Ciuntu (1866—1920), în lucrările simfonice ale lui Scărlătescu (1872—1922) (doar cu excepţia Rapsodiei romîne a acestuia) influenţele occidentale sînt încă precumpănitoare.

Cu toate că între timp în repertoriul concertelor simfonice, — conduse de la 1886 pînă la 1903 de Ed. Wachmann, apoi de G. Dinicu — lucrările unor compozitori din şcolile naţionale ca Glinka, Rimsky-Korsakov, Dvořak, Smetana, Grieg etc. încep să capete un loc mai important, rolul stimulator al acestor exemple asupra compozitorilor noştri de muzică simfonică este încă neînsemnat. Astfel, în muzica noastră, singure „Poema romînă" (1897) şi cele două Rapsodii (1901—1902) ale lui Enescu reprezintă saltul calitativ în privinţa unei *mai accentuate note naţionale*, cu toate că, în privinţa surselor de inspiraţie, şi acestea sînt legate, încă, de muzica populară orăşenească.

Dar o mare schimbare se produce în orientarea folcloriştilor. În culegerile celui mai activ folclorist din partea a doua a secolului trecut, D. Vulpian, se află încă de-a valma cîntece de obîrşie cultă şi de muzică populară orăşenească cu un număr cu totul redus de melodii ţărăneşti (şi acestea într-o formă stîlcită). În schimb, în culegerile care apar în primele două decenii ale veacului 20, interesul pentru melodiile populare ţărăneşti este deja precumpănitor. Desigur, această orientare a muzicienilor folclorişti nu este întîmplătoare şi nu se datoreşte numai unui interes de ordin pur muzical.

Mişcările ţărănimii, cumplit exploatată, care au culminat cu răscoala din 1907, luptele muncitoreşti au îndreptat şi mai puternic atenţiunea intelectualităţii progresiste asupra vieţii şi creaţiei anonime a maselor. După ce, de la Alecsandri încoace, literaţii au acordat mare atenţie poeziei populare, care a fost culeasă şi publicată, şi după ce începuse şi studierea problemelor sociale ale satului (primul deceniu al veacului nostru) venise şi momentul cînd preocuparea lui Musicescu cu muzica ţărănească nu mai reprezenta un caz izolat şi interesul muzicienilor începuse să se îndrepte, încetul cu încetul, spre folclorul muzical ţărănesc. După activitatea de culegător a moldoveanului T. Burada, în Bucureşti D. G. Kiriac şi G. Cucu culeg şi prelucrează pentru voce şi pian sau cor, melodii ţărăneşti, iar Tiberiu Brediceanu — continuînd într-o

*) Vezi revista muzica Nr. 10/1962.

formă mult amplificată activitatea maestrului său I. Mureşianu — îşi consacră activitatea sa culegerii [1]) şi prelucrării cîntecelor şi dansurilor populare din Ardeal. Cîntecele populare armonizate şi prelucrate pentru voce şi pian şi dansurile populare pentru pian publicate de T. Brediceanu, căpătaseră o largă circulaţie în rîndurile intelectualilor iubitori de muzică din Ardeal şi, împreună cu prima sa lucrare scenică „La şezătoare" (1908), au contribuit, la fel ca şi lucrările altor compozitori, la întărirea conştiinţei naţionale, stimulînd, în acelaşi timp, pe compozitorii din generaţia următoare de a continua aceste începuturi atît de promiţătoare ale unei creaţii profesioniste pe baza folclorului. O reală îmbogăţire a materialului folcloric muzical publicat o reprezintă şi culegerea lui P. Pîrvescu din 1908, iar în anul 1913 Academia Romînă tipăreşte culegerea de melodii populare din Bihor a lui Béla Bartók, importantă şi prin faptul că în afară de materialul melodic preţios pe care-l conţine (Bartók susţinea că melodiile din Bihor şi-au păstrat în mod nealterat caracterul lor străvechi, neinfluenţat de nici un alt dialect muzical), lucrarea reprezintă o primă încercare de sistematizare ştiinţifică a melodiilor culese.

Această bogată activitate folclorică va fi apoi continuată de C. Brăiloiu şi G. Breazul (în cadrul celor două Arhive fonogramice — 1927—28) cu extinderea cercetărilor pe întreaga ţară sub forma unor campanii sistematice de depistare a terenului. Chiar dacă în primele două decenii, activitatea rodnică a folcloriştilor nu are încă ecoul corespunzător în creaţia compozitorilor, ea totuşi a început să atragă atenţiunea cercurilor muzicale asupra existenţei folclorului ţărănesc puţin cunoscut şi folosit pînă atunci de majoritatea muzicienilor de profesie.

Este ştiut că după cele două Rapsodii (compuse în anii 1901—1902) şi Poema Romînă (compusă în 1897), Enescu scrisese lucrări în care elementul popular se afirma tot mai puternic (ca de exemplu în intonaţiile Andantelui celei de-a doua Sonate pentru vioară şi pian) şi care făcea ca nota personală să devină tot mai pronunţată în raport cu elementele încă tributare, ca stil, culturilor muzicale occidentale (franco-germane).

Într-o singură parte, Preludiul la unison al Suitei nr. 1 (compusă în 1903, deci imediat după Rapsodii), intonaţiile populare sînt deosebit de evidente. Cu cea de-a treia Sonată pentru pian şi vioară „în caracter popular romînesc" compusă în 1926, se conturează desăvîrşit perioada „naţională" propriu-zisă a lui Enescu, în care compozitorul se exprimă într-un limbaj bazat pe transfigurarea elementelor muzicii populare, întîi ale celei lăutăreşti, apropiindu-se, apoi, şi de ale muzicii ţărăneşti a cărei caracteristică a intuit-o mai mult, datorită geniului său, decît şi-a însuşit-o pe baza unui studiu metodic al folclorului. Este, deci, clar că abia Sonata a III-a şi lucrările posterioare Sonatei puteau constitui un model stilistic pentru ceilalţi compozitori. Dar, aceste lucrări deosebit de caracteristice din punct de vedere al limbajului au fost compuse la o dată („Oedip" (1932), Suita a II-a (1937), „Impresii din copilărie" (1940) etc.) cînd majoritatea compozitorilor — a căror activitate începe în perioada cuprinsă între cele două războaie mondiale pe baza studierii folclorului — începuseră deja să-şi formeze un stil propriu. De aceea, este firesc ca influenţa stilistică a lucrărilor de maturitate ale lui Enescu să se facă simţită mai ales asupra compozitorilor a căror activitate creatoare începe după 1944.

Asupra compozitorilor care între 1920—1930 au compus lucrări bazate pe dezvoltarea elementelor muzicii populare (ca de exemplu baletul „La piaţă" — 1922, suita simfonică „Privelişti moldoveneşti" şi Cvartetul de M. Jora), numai Poema, Rapsodiile şi Preludiul la unison puteau constitui un îndemn în privinţa accentuării caracterului naţional. Dar afirmarea tendinţei compozitorilor de a se exprima într-un limbaj naţional nu putea fi determinată numai de exemplul dat de Enescu, prin lucrările sale amintite.

Pe lîngă simpatia pentru cauza maselor populare şi interesul pentru creaţia lor artistică, revirimentul care s-a produs în creaţia noastră muzicală s-a datorat parţial şi faptului că în ţările din răsăritul Europei descoperirea bogăţiilor creaţiei muzicale a poporului precum şi dorinţa unor compozitori fruntaşi de azi de a-şi îmbogăţi mijloacele de exprimare cu elementele inedite ale muzicii populare, au avut ca rezultat apariţia unui curent folcloristic.

Vechea revistă „Muzica", redactată între anii 1916—1921 de Maximilian Costin şi George Georgescu-Breazul, a iniţiat în anul 1921 (în numerele 3—5—6—12) o anchetă în rîndul compozitorilor, criticilor muzicali şi folcloriştilor în privinţa posibilităţii creării unei şcoli naţionale pe baza folclorului. Părerile erau împărţite; folcloriştii, adică cei care prin îndeletnicirea lor cu muzica populară puteau cunoaşte inepuizabilul tezaur al muzicii populare, ca C. Brăiloiu şi G. Breazul, au afirmat categoric convingerea lor că muzica noastră populară este cu totul aptă pentru a servi ca bază unei dezvoltări a muzicii culte. Dintre toţi compozitorii care au răspuns chemării revistei, doar Mihail Jora, D. Cuclin, C. Nottara, A. Zirra [2]) şi D. Dinicu au răspuns afirmativ. Majoritatea, însă, luînd muzica lăutărească drept singura manifestare muzicală „populară", au afirmat că muzica noastră populară reprezintă un amestec de elemente eterogene, este lipsită de o notă originală şi deci nepotrivită pentru a servi drept temelia viabilă a unei arte culte.

Astăzi — cînd după mai bine de patru decenii muzica noastră şi-a afirmat originalitatea ei puternică, aceste păreri contradictorii, determinate de lipsa de cunoaştere a muzicii populare de către fruntaşi ai vieţii muzicale de atunci, ar putea să pară un lucru curios, dacă nu am avea în vedere orientarea cosmopolită a societăţii burgheze a tim-

1) Tiberiu Brediceanu a cules peste două mii de melodii populare.

2) În răspunsul său, Zirra are oarecum ezitări şi contradicţii în privinţa originalităţii muzicii noastre. Revizuindu-şi, mai tîrziu, părerea în privinţa presupuselor influenţe multiple, A. Zirra a dat la iveală între anii 1920—30 poeme simfonice străbătute de intonaţiile populare ca de pildă „Acosta" (1929), „Tîndală şi Păcală" (1924—25), „Ţiganii" (1929) excepţie făcînd doar poemul simfonic „Uriel". În deceniul următor, va continua şirul poemelor sale inspirate din trecutul şi peisajul moldovean cu următoarele lucrări: „Pe şesul Moldovei" (1930—32), „Hanul Aneuţei" (1932—35), „Cetatea Neamţului" (1935—36) ş.a.

pului, care a exercitat o anumită influenţă şi asupra compozitorilor. În răspunsul său, publicat în 1921 de revista „Muzica", Mihail Jora explică rezerva unor compozitori faţă de muzica populară şi prin influenţa educaţiei lor profesionale. Iată ce spunea Mihail Jora: „Toţi compozitorii noştri şi-au făcut studiile în străinătate apropiindu-şi concepţia muzicală a îndrumătorilor. Ei n-au găsit încă în ţara lor un teren stabil şi o tradiţie ca în ţările unde şi-au făcut studiile, care au un trecut secular, şi unde n-ai decît să studiezi partiturile pentru a continua apoi şi a o perfecţiona dacă ai talent. Compozitorii noştri sînt deci puşi în situaţia de a se lepăda de tot ce au auzit, pentru a crea un nou gen romînesc." Mihail Jora îşi încheie consideraţiile asupra unei şcoli romîneşti cu următoarele cuvinte: „... am speranţa că şcoala romînească va fi în curînd un fapt îndeplinit prin tendinţa compozitorilor noştri de a scăpa de influenţele străine şi a se apropia mai mult de sufletul poporului nostru."

Din acest punct de vedere — al „apropierii sufleteşti de popor" — nu este lipsit de interes de a cunoaşte părerile lui D. Dinicu, în privinţa compozitorilor ardeleni, apărute tot atunci în revista „Muzica". Iată ce spune D. Dinicu: „... fireşte că sînt influenţe străine în muzica noastră, dar nu multe. Caracterul muzicii noastre există, i se simte lămurit expresiunea... Compozitorii care i l-au găsit şi l-au stabilit sînt — rostesc numai trei nume aici: Dima, Vidu, Brediceanu."

Dar la noi mai există şi o altă prejudecată în privinţa folosirii folclorului în muzica cultă. Unii compozitori şi muzicologi erau de părere că luînd material tematic din folclor şi folosindu-l în loc de teme de invenţie proprie, ar dovedi lipsa forţei lor creatoare. Această părere greşită se baza pe concepţia perimată despre creaţia muzicală la modă mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, care vedea adevărata manifestare a talentului creator în inventarea de teme proprii şi considera dezvoltarea şi închegarea lor în formă muzicală doar ca un aspect secundar al creaţiei.

Muzicologul maghiar Szabolcsi Bence, în a sa „Istorie a melodiei", arată că în istoria muzicii au existat şi vor exista întotdeauna epoci în care iubitorii de muzică cer compozitorilor în loc de melodii originale, dezvoltarea în forme cît mai artistice a unor melodii de largă circulaţie, ce reprezintă un bun comun al tuturor.

Iar Bartók spune:

„Orice creator de artă are dreptul să înalţe arta lui pe o artă trecută. Este chiar de neînchipuit o artă ale cărei rădăcini nu s-ar adînci într-o epocă precedentă. De ce tocmai muzicii ţărăneşti a orientului european, unul din cele mai preţioase documente ale muzicii, nu i-ar fi îngăduit să slujească drept punct de plecare unei arte noi? A da materialului ce ne stă la îndemînă — fie el propriu sau străin — o formă artistică desăvîrşită; aceasta importă." [3])

Trebuie arătat însă că, oricît de bogat ar fi folclorul unei ţări, compozitorii nu pot dezvolta o artă de valoare fără a se sprijini şi pe alte culturi, fără a-şi însuşi anume cuceririle tehnice ale epocii lor. Dar, ele trebuie să fie folosite în concordanţă cu felul specific al materialului folcloric. Valoarea limitată a creaţiei înaintaşilor a fost determinată în bună parte tocmai de nepotrivirea între sistemul armonic luat de-a gata de la clasicii vienezi (este caracteristic că dintre romantici aproape numai influenţa celui mai clasicizant dintre ei anume F. Mendelssohn-Bartholdy se poate constata la compozitorii noştri din partea a doua a veacului trecut) şi melodia populară, orăşenească, care deşi şi ea născută sub influenţe străine avea totuşi un anumit specific al ei.

Trecînd în revistă lucrările compozitorilor din Bucureşti, create între anii 1920—1930, constatăm că majoritatea autorilor lor au fost influenţaţi de muzica franceză. Poemul simfonic „Acteon" de Alfred Alessandrescu, „Vrăjile Armidei" şi alte lucrări ale lui Ion Nonna Otescu, „Mysenus" de Nottara, primele simfonii ale lui D. Cuclin, arată clar această influenţă (la unii mai ales cea a impresionismului).

Este interesant de remarcat că mai tîrziu, sub influenţa orientării generale mai accentuată spre muzica populară, spre viaţa şi sensibilitatea poporului, atît Otescu cît şi C. C. Nottara [4]) şi G. Enacovici [5]) s-au apropiat de muzica populară şi şi-au format stilul lor pe baza ei.

În privinţa educaţiei profesionale, unii profesori din Bucureşti, ca de pildă Alfonso Castaldi, au contribuit în mare măsură la ridicarea învăţămîntului muzical, dar nu au reuşit să deschidă drumul pentru dezvoltarea melodiei de esenţă folclorică. Mai tîrziu, Mihail Jora, avînd la activul său deja lucrări importante, stimula orientarea spre muzica populară în dubla sa calitate de compozitor şi pedagog.

Dar Bucureştiul şi Iaşul nu au fost singurele locuri unde se frămînta problema şcolii naţionale.

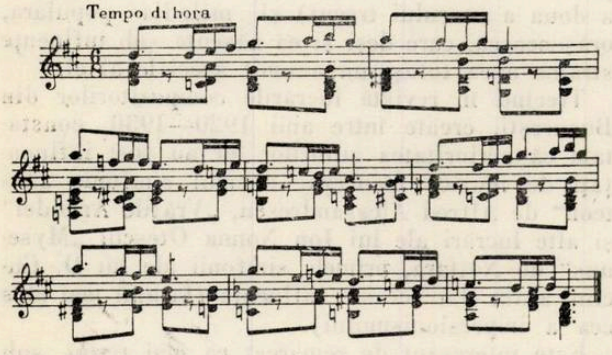
Într-un articol publicat în nr. 12 al revistei „Muzica" din 1921 (trimis de la Praga, unde îşi continua studiile la V. Novak), Sabin Drăgoi îşi exprima convingerea în privinţa posibilităţilor de transpunere pe planul muzicii culte a elementelor muzicii populare, a dezvoltării unui limbaj cult pe baza particularităţilor melodico-ritmice şi armonice ale muzicii populare. După Musicescu şi Kiriac, el este primul care subliniază originalitatea deplină a muzicii populare şi caracterul modal al structurii melodice. La această dată, Drăgoi nu putea avea încă o concepţie teoretică definitiv închegată asupra muzicii noastre populare, căci activitatea sa de cercetare a folclorului începe abia după întoarcerea sa de la Praga; dar multe afirmaţii ale sale au deja o justeţe deplină. Astfel, Drăgoi afirmă că în muzica noastră populară „Gama e de mai multe ori minoră decît majoră; dar nu minoră propriu-zisă ci dorică-frigică, iar

3) Béla Bartók, Conferinţa ţinută în Bucureşti, la Societatea Compozitorilor Romîni, în anul 1937.

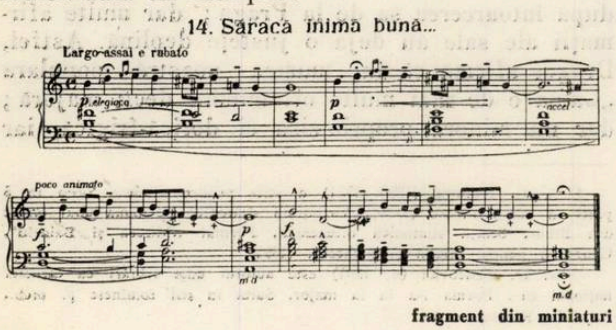
4) C. C. Nottara (1890—1951) a scris printre altele: Suita în 5 părţi în stil romînesc (1930), Variaţiuni simfonice pe tema unui cîntec din Bihor, Schiţă simfonică olteneacă, Poemul „Mircea şi Baiazid", Concertul pentru vioară şi orchestră (1951).

5) G. D. Enacovici (n. 1891) este autorul unor lucrări cu caracter naţional ca: Poema I-a în la major, Suita în stil romînesc p. orch., Rapsodia Romînă ş. a.

cea majoră mai mult mixolidică adică fără notă sensibilă. E de observat că secunda mărită nu e caracteristică pentru muzica romînească..." ; mai departe el afirmă : „Mai greu de stabilit este armonia cerută de aceste caracteristice succesiuni melodice" și cere ca „Legăturile armonice să fie tot atît de caracteristice ca și structura melodică." Pentru a demonstra posibilitățile de armonizare a unei melodii populare, Drăgoi alătură articolului următorul exemplu :

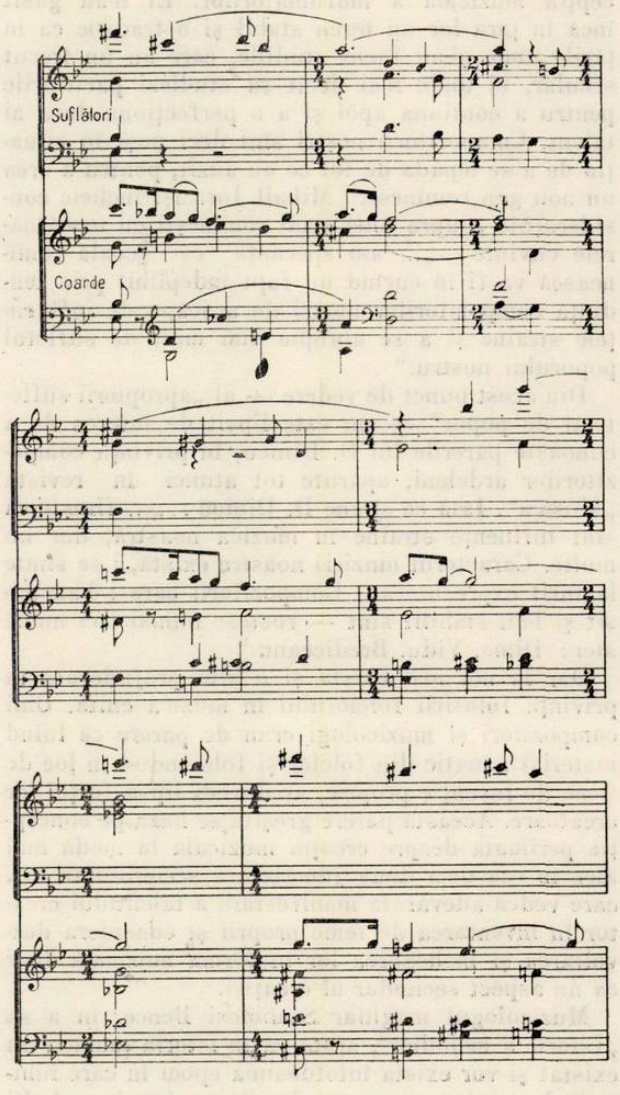


Dezvoltarea artistică a lui Sabin Drăgoi demonstrează cît se poate de bine justețea afirmației lui Bartók despre necesitatea însușirii metodice din partea compozitorului a muzicii populare ca o „limbă maternă". Căci, deși originar de la țară și în consecință cunoscînd de mic copil muzica populară, Drăgoi terminase studiile sale de compoziție la Conservatorul din Cluj nu cu lucrări în stil romînesc ci cu un cvartet în stilul lui Haydn, cu 10 piese pentru pian în stilul lui Mendelssohn și cîteva cîntece în care stilul melodic al lui Puccini (de exemplu în cîntecul „Crizanteme") a lăsat urme evidente. Abia după ce s-a întors în țară și a început o susținută activitate de culegere a melodiilor populare — dînd la iveală „303 Colinde" din Banat și Ardeal, „Monografia muzicală a comunei Belinț" și „Melodii populare din Valea Almajului" (ambele în Banat) — modul său de exprimare se schimbă. Lucrarea de examen compusă la Praga, o Sonată pentru vioară și pian, are o primă parte scrisă încă în stil occidental. Rezultatul preocupării intense cu folclorul îl reprezintă prelucrările de cîntece și dansuri populare în care, credincios principiului său de a da melodiei populare învestmîntarea cea mai potrivită (în „Suita de dansuri pentru pian" — Ed. Morawetz, un caiet de Cîntece pentru voce și pian, două caiete de miniaturi pentru pian, idem), compozitorul derivă suportul armonic din structura modală a melodiilor, reușind să dea un relief deosebit melodiei. Iată un exemplu :



fragment din miniaturi

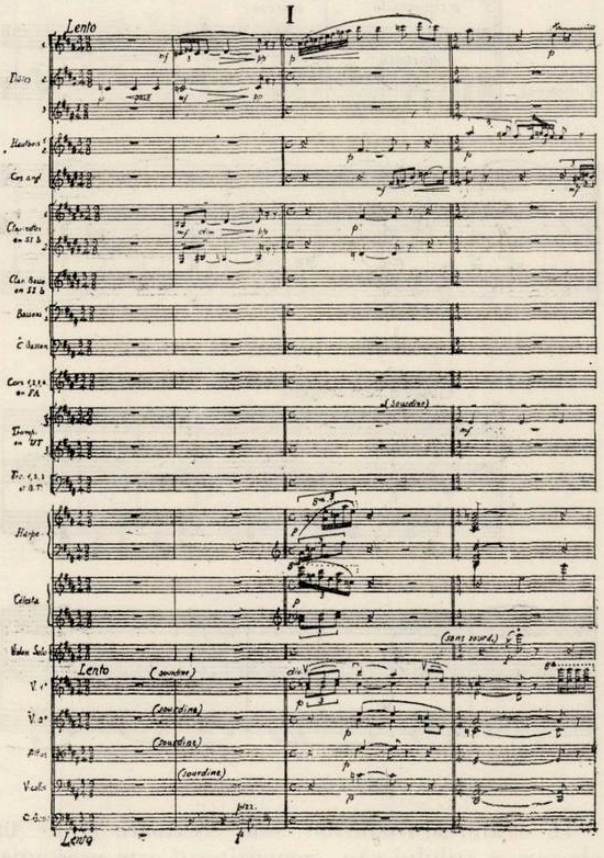
Experiența cîștigată cu prelucrarea pentru pian a melodiilor populare în forme mai mici, i-au îngăduit compozitorului de a ataca și formația orchestrală, dînd la iveală „Divertismentul rustic". În această lucrare, pe alocuri, armonia este mai îndrăzneață decît în lucrările amintite.



Structura operei „Năpasta", lucrare deschizătoare de drumuri în genul operei noastre axată pe critica socială — compusă în anii 1926—1927, este mai puțin îndrăzneață decît aceea a unor compoziții anterioare, de exemplu a Miniaturilor ; în multe locuri compozitorul, în lipsa unei experiențe, a sa ca și a altor compozitori romîni, în genul dramatic, în învestmîntarea melodiilor populare, merge nu pe linia armoniei modale ci adeseori se bazează pe armonia funcțională clasică.

Cu un an înainte ca Drăgoi să înceapă compunerea operei „Năpasta", în creația lui I. N. Otescu se întîmplă acel reviriment de care am mai pomenit. Opera, rămasă neterminată, „De la Matei cetire" (compusă între anii 1925—1940) prin subiectul ei autohton, popular, determină o esențială schimbare de stil, autorul folosind în general elemente melodico-ritmice de proveniență populară sau concepute în spiritul muzicii populare, mai

ales al celei lăutărești. În armonizarea melodiilor populare citate, sau proprii, inventate în spirit popular, influența impresionismului este evidentă, dar în același timp autorul folosește, în mod original, și unele procedee lăutărești:

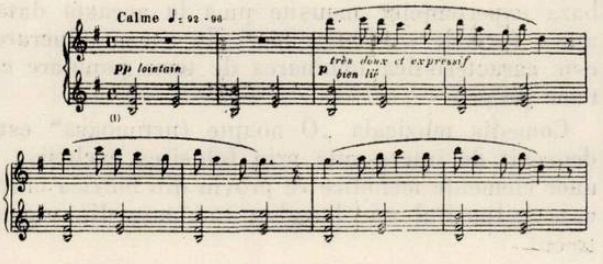


La Mihail Andricu, începînd cu Sonatina pentru pian — în care tema Andantelui este un cîntec popular autentic —, Noveletele pentru coarde și pian, Simfonia de cameră ș.a., intonațiile populare imprimă o notă deosebit de caracteristică limbajului muzicii sale. Deși structura armonică a muzicii sale nu izvorăște riguros din structura modală a cîntecului popular țărănesc și deși creația sa se păstrează în anumite limite ale sferei emoționale, contribuția sa la formarea unui limbaj specific al muzicii noastre — în special în epoca de formare a acesteia — este substanțială.

SUITĂ LIRICĂ
pentru pian

M. G. ANDRICU

Op. 7



În deceniul al III-lea, sub impulsul orientării celor mai valoroși oameni de cultură către oglindirea vieții poporului, către critica socială, procesul de făurire a unui limbaj cult, izvorît din cîntecul și dansul popular se lărgește prin contribuția și a altor compozitori ca Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Filip Lazăr, Marțian Negrea, Tudor Ciortea. Unii din ei se consacră prelucrării folclorului în formele complexe ale muzicii culte, urmăresc, în dezvoltarea materialului tematic citat, o cît mai mare fidelitate față de melosul popular, imprimînd lucrărilor o notă personală prin limbajul armonic, construcție formală și orchestrație. Alții caută nu atît păstrarea autentică a melosului popular, cît un mod mai individual de exprimare bazat pe transpunerea, mai mult sau mai puțin personală, a substanței muzicii populare. Se poate vorbi și de un al treilea grup de compozitori în a căror creație elementul popular, sau influențele sale, au un rol accidental (manifestîndu-se numai în anumite lucrări) sau unul periferic, caracterul popular avînd doar rolul de element pitoresc.

Drăgoi formulase (în scrisoarea din noiembrie 1921, citată înainte) postulatul despre originalitatea armoniei ca trebuind derivată din structura specifică a melodiei. Indiscutabil, caracterul inovator al limbajului școlilor naționale noi față de cele din secolul trecut provine în mod cert nu numai din noutatea structurii melodico-ritmice, dar și din armonie. În muzica occidentală din epoca post-wagneriană, armonia, îmbibată de cromatism, ajunsese într-o stare de disoluție, împiedicînd în desfășurarea ei hipertrofică o conturare clară a melodiei. Limbajul armonic al noilor școli, derivat din specificul modal al melodiilor, nu are tensiunea armoniei funcționale clasice — deși tocmai din această cauză elasticitatea ei este mai mare — caracterul ei *funcțional polivalent* îngăduie o reliefare deosebit de plastică a melodiei (populare sau a acelei inventate în spiritul muzicii populare). Pentru oricine a încercat să armonizeze o melodie populară de structură modală aplicînd rigoarea funcțiunilor clasice, sau a comparat armonizările compozitorilor noștri mai vechi care aplicau armonizarea clasică cu armonizările specifice melodiei populare ale compozitorilor de mai tîrziu, reiese clar faptul că armonia clasică alterează, „absoarbe", caracterul specific modal al melodiilor populare.

Raportul între melodie și învestmîntarea ei armonică a fost definit de George Enescu în modul următor: „O melodie, și în special o melodie populară, are o armonie a ei, firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația. După mine, armonia naturală a unei melodii, care este a tuturor este și ea a tuturora". Și mai departe: „Cu cît o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atît mai viu strălucește în toată frumusețea ei" [6]).

Enescu avea, desigur, dreptate referindu-se la acele melodii de factură pur diatonică care au la

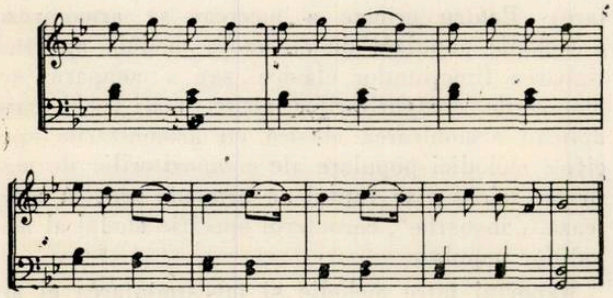
6) Citatul este extras dintr-o scrisoare a lui Enescu adresată lui Sabin Drăgoi.

bază un singur mod, care nu conțin trepte mobile deci nici note cromatice și ca atare nu îngăduie, ca suport armonic, decît o înlănțuire de acorduri bazate pe cele mai simple relații tonale. Sînt, însă, nenumărate alte melodii populare care oscilează între moduri, care conțin cromatisme și ca atare cer noi forme de interpretare armonică, deosebite de acele tradiționale ancorate în modul modern major — minor.

Bun cunoscător al creației muzicale populare de toate genurile, veche și nouă, de pe întregul cuprins al țării, Paul Constantinescu a contribuit într-o largă măsură la dezvoltarea unui limbaj cult romînesc. În timp ce la o bună parte a compozitorilor noștri se poate constata o foarte pronunțată preferință pentru creația populară a ținutului natal (la unii pentru muzica ardelenească, bănățeană sau cea din Oltenia), Paul Constantinescu urmărește încă din primele sale lucrări o sinteză a particularităților dialectale, în aceeași măsură ca și a stilurilor muzicale populare de diferite vechimi, folosind în lucrările sale atît elemente arhaice cît și elemente din creația populară de dată recentă, nefiindu-i străină nici muzica lăutarilor orășeni (vezi opera „O noapte furtunoasă" etc.).

Drumul parcurs de la debut pînă la primele lucrări simfonice arată cît de metodic a procedat compozitorul în însușirea și stăpînirea mijloacelor de expresie oferite de cîntecul nostru popular. Deja în Sonatina pentru vioară și pian, scrisă în prima sa etapă de creație, găsim unele caracteristici ale gîndirii sale muzicale.

Sursa de inspirație melodică este încă cea orășenească dar în armonie găsim unele succesiuni quasi modale.



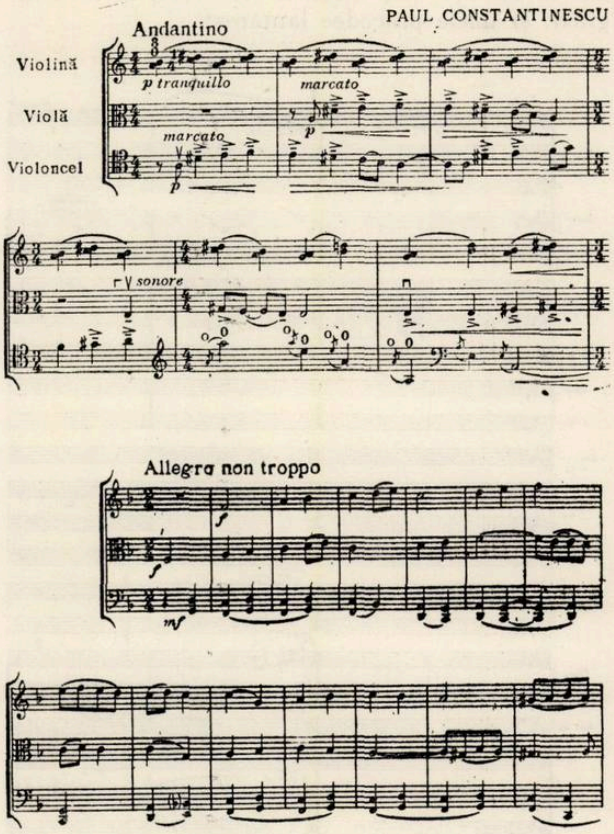
Cîntec popular

Atenția compozitorului este captată și de problema polifonizării și armonizării vechilor cîntări; primul fruct al acestor preocupări îl reprezintă un „Trio bizantin" pentru coarde, o transpunere și continuare pe plan instrumental a realizărilor polifonice ale lui Kiriac. Acest trio poate fi considerat ca precursorul „Variațiunilor simfonice pe o temă bizantină", pentru violoncel și orchestră și al celor două oratorii de mai tîrziu în care, spre deosebire de majoritatea lucrărilor sale, polifonia are un rol considerabil.

2 STUDII
în stil bizantin

I

PAUL CONSTANTINESCU



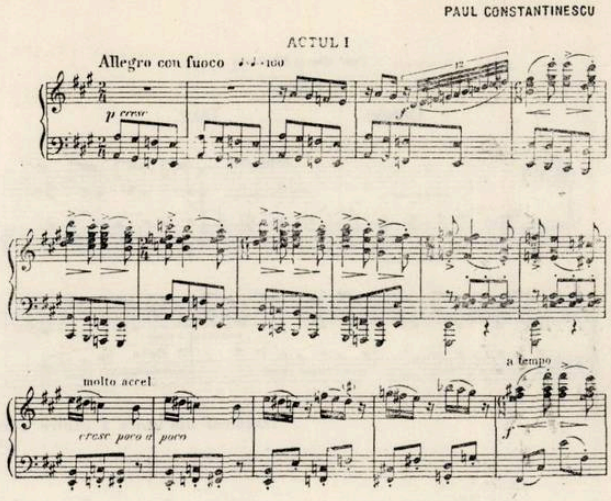
În căutarea rosturilor sale creatoare și de închegare a stilului său, compozitorul este preocupat în lucrările scrise între anii 1930 și 1936 — 4 Fabule (compuse inițial pentru pian, prelucrate și orchestrate în 1936) și în prima lucrare pentru orchestră, „Suita romînească", Colind, Descîntec, Bocet, Cîntec bătrînesc (1930—1936) — să exploateze și elementele de pitoresc ale muzicii populare. Trei schițe intitulate „Din cătănie" („Jalea recrutului", „Balul reangajaților" și „Marș forțat") este o lucrare bazată, în general, tot pe elemente de folclor orășenesc.

Lucrarea care urmează este un ciclu de jocuri romînești pe melodii populare autentice pentru orchestră din culegerea lui Vulpian (jocuri de brîu) și a lui Pompiliu Pîrvescu („Hora din Cartal"). În această lucrare apare deja măiestria lui Paul Constantinescu cu care reușește să dea o învestmîntare armonică adecvată melodiilor populare, derivată din specificul lor modal. Simfonietta, compusă în 1937, este prima piesă în care compozitorul, pe baza experiențelor însușite pînă la această dată, atacă formele simfonice mari. În această lucrare, este caracteristică îmbinarea de teme populare cu teme proprii.

Comedia muzicală „O noapte furtunoasă" este deosebit de interesantă prin folosirea exclusivă a unor elemente melodice ce provin din muzica cultivată în mediul mic burghez romînesc din veacul trecut.

O NOAPTE FURTUNOASĂ

PAUL CONSTANTINESCU



Armonia folosită de Paul Constantinescu în prelucrarea melodiilor populare, izvorăşte, în general, din însăşi structura lor melodico-armonică. Fără a fi o armonie consecvent modală, totuşi, una din caracteristicele ei principale este faptul că derivă, în chip firesc, din structura armonică latentă a cîntecului popular, că exploatează, din punct de vedere armonic, inflexiunile modale ale melodiei.

Toate aceste elemente ale gîndirii sale armonice sînt, într-o măsură şi mai mare, caracteristice pentru lucrările sale scrise după 1944 de care ne vom ocupa la locul potrivit.

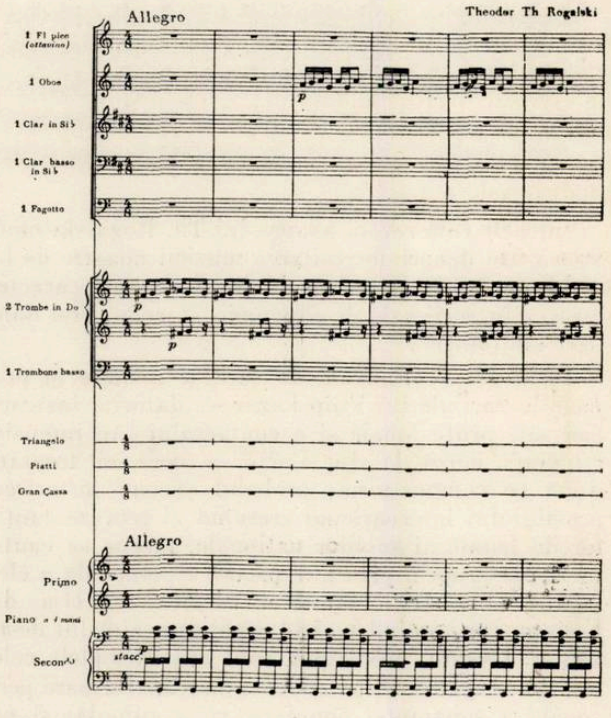
Prelucrarea melodiilor populare ţărăneşti atrăgea majoritatea compozitorilor din timpul acesta (cum era însă firesc, după înclinaţie şi preferinţă personală pentru un anumit fel de scriitură muzicală, poate şi în legătură cu influenţele suferite din partea altor culturi muzicale) către unul sau altul din elementele muzicii populare; unii erau captaţi mai mult de melodie şi posibilităţile ei de dezvoltare şi învestmîntare armonică, alţii de ritm sau de elementul pitoresc etc. În epoca în care muzica lui Stravinski stîrnea un interes extraordinar prin prelucrările din perioada sa naţională — a căror noutate consta în forţa şi exuberanţa ritmului muzicii populare — era firesc ca varietatea şi originalitatea ritmică a dansurilor noastre populare să constituie o mare tentaţie. Una din prelucrările cele mai reuşite de dansuri populare româneşti, compuse pe acea vreme (1925), o constituie cele „două dansuri" pentru suflători, baterie şi pian la 4 mîini de Theodor Rogalski.

După cum reiese din Cvartetul de coarde, prima sa lucrare mai importantă, Rogalski a suferit — ca de altfel majoritatea compozitorilor care şi-au terminat studiile la Paris — influenţa muzicii franceze. Curînd, însă, în căutarea unui drum propriu, este captat de originalitatea muzicii populare şi dă în vileag un număr (din păcate nu prea mare) de compoziţii valoroase bazate pe prelucrarea de melodii populare. Şirul de lucrări cuprinzînd cîntece şi balade pentru voce şi orchestră (ca „Toma Alimoş", „Iancu Jianu", „Mihu Copilul" 1941—42) piese orchestrale ca „Două schiţe simfonice" (1929), Două capricii pentru orchestră (1932). Două dansuri pentru suflători, baterie şi pian (1925), culminează cu cele „Trei dansuri simfonice" (1951) în care dovedeşte deosebitul său simţ coloristic, originalitatea gîndirii sale armonice, măiestria sa orchestrală.

În armonizarea melodiilor populare din cele „Două dansuri romîneşti", compozitorul se sprijină, în parte, pe inovaţiile armonice ale impresionismului (succesiuni de acorduri nelegate funcţional între ele); în acelaşi timp, însă, ştie să valorifice în mod original anumite procedee de acompaniament ale tarafurilor de lăutari: un ostinato, bazat pe menţinerea aceleiaşi mişcări, şi, în cadrul acesteia, a unui singur sau a două acorduri reprezentînd de fapt o amplificare sonoră şi ornamentală a unei note de ison:

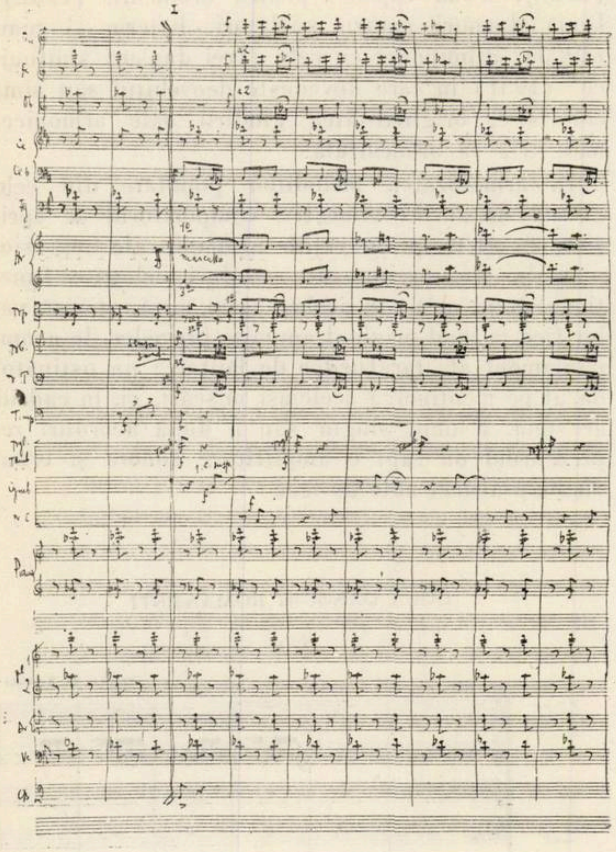
DOUĂ DANSURI ROMÂNEŞTI

Nº 1



Cele două schiţe simfonice „Înmormîntare la Pătrunjel" şi „Paparudele" merg pe linia valorificării elementului pitoresc, propriu melodiilor de mahala, intensificîndu-l prin procedee armonice şi orchestrale originale. În prima schiţă, bazată pe un fragment dintr-o melodie populară amplificat şi modificat în cursul piesei, expresia este potenţată cu ajutorul coloritului orchestral. În cea de-a doua schiţă, bazată tot pe melodia populară, acompaniată aproape tot timpul de un singur acord, ele-

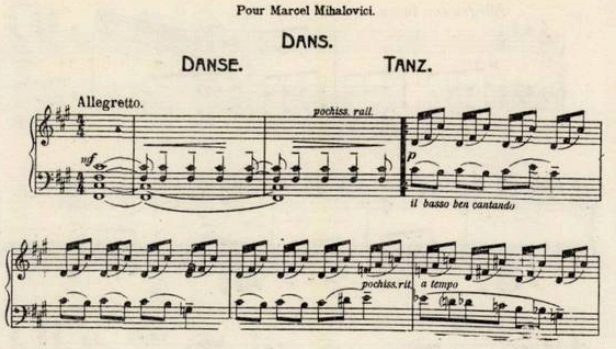
mentul expresiv principal devine în primul rînd vivacitatea ritmică a melodiei și a acompaniamentului.



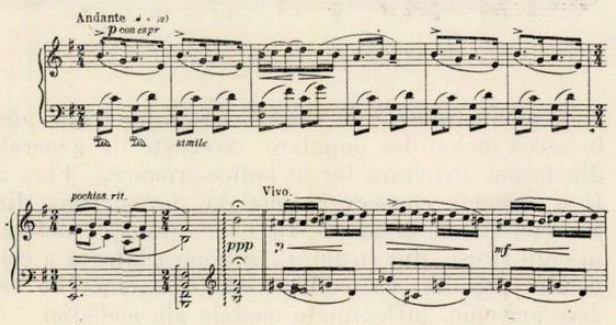
Întrucît vom reveni asupra lui Th. Rogalski cînd vom vorbi despre dezvoltarea muzicii noastre de la 1944 pînă azi, vom face la locul cuvenit caracterizarea lucrării sale de căpetenie — cele „Trei dansuri simfonice".

Influența școlii franceze care se resimte în primele lucrări ale lui Filip Lazăr — datorită instrucției sale profesionale și a contactului său intensiv cu viața muzicală din Paris — cedează treptat, după ce compozitorul, probabil și sub înrîurirea prestigiului internațional crescînd al reprezentanților de frunte ai școlilor naționale, începe să caute un drum propriu prin interpretarea personală a elementelor muzicii populare. Sonata a III-a de Enescu, constituind marele eveniment al celui de-al treilea deceniu, reprezintă unul din exemplele cele mai convingătoare ale modului de transformare personală a substanței populare, ce a stimulat și pe alții de a merge pe această cale, de a se exprima într-un stil național fără a se sprijini pe citate autentice. În una din primele lucrări ale lui Filip Lazăr, Sonata pentru pian op. 15 (1929), interpretarea personală a melosului popular se îmbină încă cu un stil armonic de proveniență franceză.

Deja în lucrările următoare, concepute în forme miniaturale — ca de exemplu cele „Două suite pentru pian" (apărute în 1925 la Universal-Edition din Viena) în care structura melodică a pieselor are vădit concizia și simplitatea melodiilor populare, principala funcțiune a armoniei este aceea de a rămîne în „umbra" melodiei și de a contribui la o cît mai mare reliefare a ei.



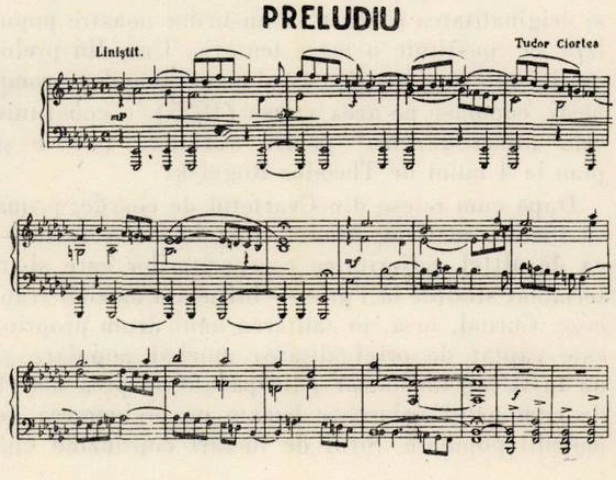
fragment din suita I pentru pian

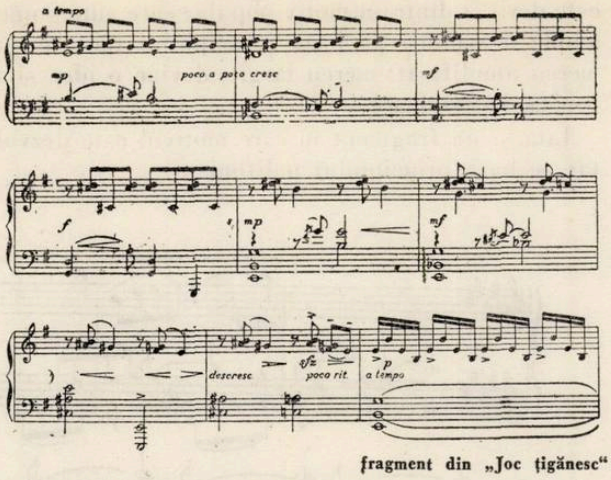


fragment din Suita a II-a pentru pian

„Concerto grosso", o lucrare de proporții mai ample, reprezintă un pas înainte pe calea procedeelor de dezvoltare a substanței populare.

Caracteristica principală de stil a primelor creații de Tudor Ciortea (1903) o constituie îmbinarea unui diferențiat limbaj armonic cu o structură melodico-ritmică de o certă notă personală, păstrarea, în același timp, a caracteristicelor fundamentale ale melodiei populare. Desigur, unele modificări ale stilului său — mai ales în cei zece ani din urmă — sînt în funcție și de conținutul lucrărilor care determină cînd o mai mare „fidelitate" față de melosul popular, cînd o deplasare a centrului de greutate în direcția intensificării rolului armoniei.



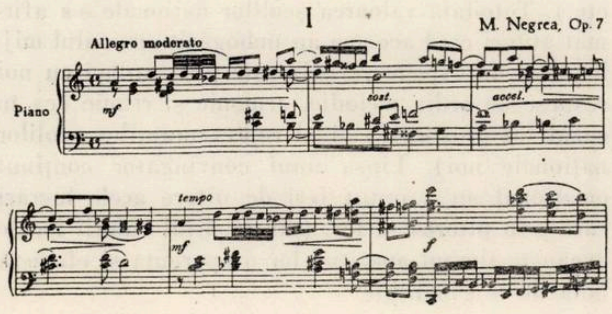


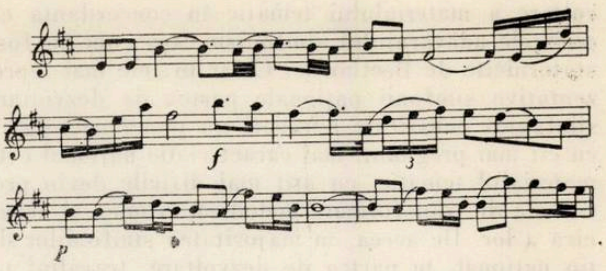
fragment din „Joc țigănesc"

În accepțiunea modernă, noțiunea de limbaj național înseamnă realizarea unei unități depline între structura melodică specifică și toate elementele care contribuie la adîncirea conținutului expresiv : armonie, polifonie, structură ritmică, formă (derivate din specificul melodic). Școlile vechi nu au putut realiza, această unitate, decît parțial ; numai în măsura în care materialul melodic folosit nu ajungea în contradicție cu sistemul armonic, cu gîndirea muzicală occidentală. Dar, o anumită lipsă de congruență între structura melodică și armonică poate exista și la oricare compozitor contemporan care, exprimîndu-se cu ajutorul limbajului armonic occidental, urmărește o îmbinare a două elemente, unul melodic, altul armonic, provenite din două sfere culturale deosebite. Aceasta nu exclude, bineînțeles, posibilitatea unui mod de exprimare personal al compozitorului, pe lîngă folosirea cuceririlor armonice contemporane ; ea comportă însă, în același timp, și riscul unui anumit grad de eclectism cu impresia certă, că nu melodia populară este punctul de plecare al compozitorului — din a cărui structură specifică trebuie să derive ritmul și armonia — ci că tocmai invers : pe canavaua armonică de esență occidentală s-a brodat ulterior melodia populară, sau una de invenție proprie în stil popular.

Acest fel de limbaj este caracteristic muzicii lui Marțian Negrea. Încă de la primele compoziții ale sale, Sonatina și piesele pentru pian „Imagini de la țară", îmbinarea între factura armonică de esență post-romantică și melosul în „stil popular", sau alternarea unor teme (de obicei lirice) concepute în acest stil cu teme cromatice de factură occidentală sînt caracteristice pentru întreaga sa creație

SONATINA





fragment din Cvartetul de coarde

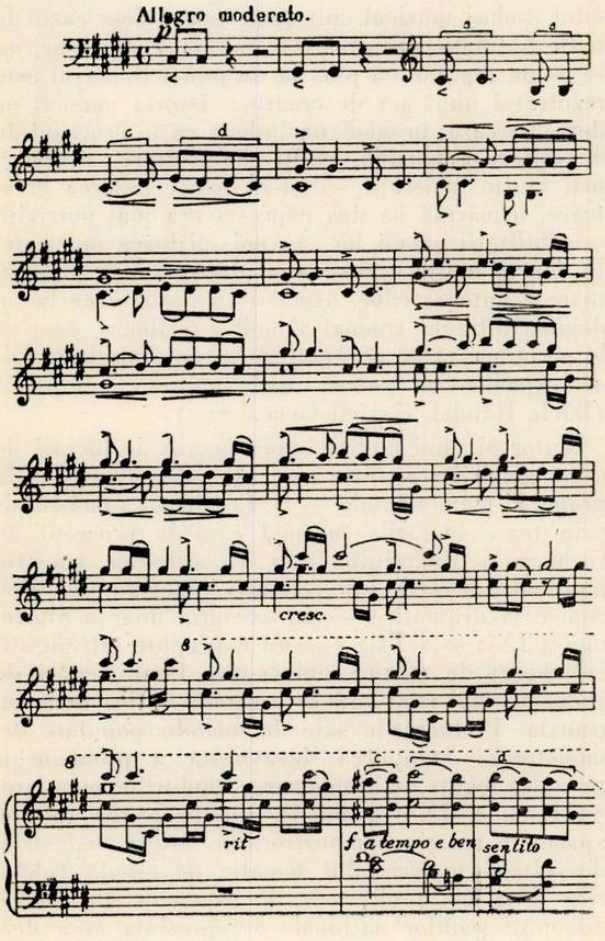
Aceste caracteristici de stil nu influențează (decît în parte) asupra valorii lucrărilor sale, dintre care „Povești din Grui" poate fi considerată o lucrare de o certă forță emoțională, reprezentativă pentru muzica noastră simfonică din vremea cînd a fost compusă. Din punctul de vedere al contribuției la făurirea unui limbaj original autohton, capabil de o largă dezvoltare, rolul lui Marțian Negrea trebuie considerat în lumina celor de mai sus.

Dar este de la sine înțeles că nu caracterul național este singurul criteriu valabil în aprecierea artistică a creației unui compozitor. Dacă ar fi așa, orice compozitor care ar folosi limbajul popular ar deveni creator de seamă, independent de forța expresivă a muzicii sale. Astfel, studiul de față nu urmărește stabilirea unui criteriu de apreciere artistică pe baza caracterului „național" ci unul stilistic în legătură directă cu conținutul de idei si sentimente, cu forța realistă de exprimare a muzicii. contribuția fiecăruia în procesul de închegare a unui limbaj muzical cult (așa cum a fost cazul la toate națiunile din răsăritul Europei). Desigur, nu se poate tăgădui că pînă la un punct limbajul este rezultatul unui act de creație ; istoria muzicii ne demonstrează, în mod concludent, că în procesul de dezvoltare a muzicii, mulți compozitori — uneori mai multe generații — și-au irosit puterea creatoare, urmărind să dea expresia cea mai potrivită sensibilității epocii lor, cu noi mijloace muzicale În foarte multe cazuri, abia după munca pregătitoare a antecesorilor, urmașii au putut avea la îndemînă întregul arsenal al noilor mijloace, ceea ce le permitea să se concentreze asupra conținutului. să exprime cu putere noul conținut emoțional (Bach, Händel, clasicii vienezi etc.).

Autor al unui număr impresionant de lucrări de toate genurile — între care 16 simfonii, unele de proporții monumentale — D. Cuclin nu a contribuit prin toate lucrările în mod egal la procesul de formare a limbajului cult cu caracter specific național. Lucrările sale cele mai importante — simfonice și dramatice — cu excepția doar a Simfoniei a IX-a și a XI-a — sînt concepute într-un stil influențat de muzica universală. Doar lucrări de proporții mai mici vădesc o caracteristică notă națională. Prelucrările sale de melodii populare demonstrează stăpînirea desăvîrșită a problemelor teoretice legate de armonizarea modurilor populare. Simfonia a IX-a a lui D. Cuclin ocupă un loc aparte în creația compozitorului, grație măiestriei dezvoltării materialului tematic de esență folclorică. Una din problemele de căpetenie ale simfonismului școlilor naționale o reprezintă acea dez-

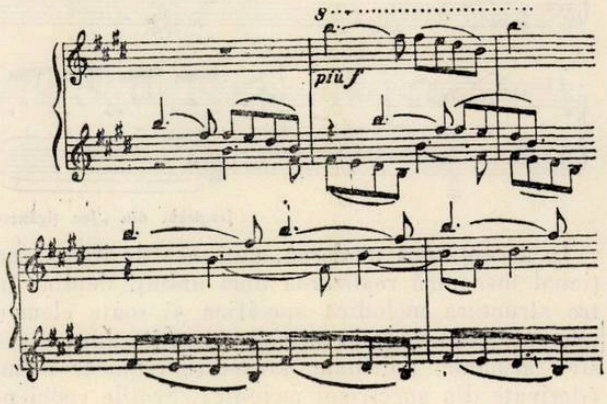
voltare a materialului tematic în concordanță cu cerințele adevăratului simfonism, așa cum au fost statornicite de Beethoven. Chiar în cele mai reprezentative simfonii naționale partea de dezvoltare simfonică constituie adeseori un punct nevralgic ; cu cît mai pregnant, mai caracteristic național este materialul tematic, cu atît mai dificile devin procedeele de transformare melodică, ritmică și armonică a lor. De aceea, în majoritatea simfoniilor de tip național, în partea de dezvoltare, travaliul tematic este realizat în general prin repetarea continuă a temelor sau a fragmentelor de temă deosebite doar ca tonalitate sau învestmîntare orchestrală. Din acest motiv, majoritatea compozitorilor reprezentativi ai școlilor naționale moderne au ocolit forma propriu zisă a sonatei, înlocuind-o, de preferință, cu forme polifone ale barocului ce nu alterează caracterul „național" al materialului tematic. De o amploare deosebită, de o largă respirație simfonică (executarea simfoniei durează aproape o oră), Simfonia a IX-a a lui Cuclin se remarcă printr-o adevărată dezvoltare simfonică a unui motiv popular care stă la temelia întregii lucrări fără ca desenul melodic să-și piardă caracterul popular. (Într-un studiu anterior, consacrat problemei travaliului tematic în muzică am tratat pe larg procedeele folosite de D. Cuclin în compunerea acestei simfonii.)

Construit pe baza principiului ciclic, întregul material tematic al celor patru părți ale simfoniei



este derivat dintr-un motiv popular care supus unei ample dezvoltări pe baza principiului imitativ și, mereu amplificat, mereu lărgit, devine o idee simfonică de amploare :

Iată și un fragment în care motivul este dezvoltat pe baza principiului polifonic :



În deceniul al patrulea albia muzicii culte românești se lărgește. Compozitorii care azi se află în jurul vîrstei de 50 de ani nu mai trebuie să facă „calea întoarsă", cum spunea Paul Constantinescu într-un scurt articol caracterizînd drumul creator al lui Jora — adică nu mai trebuie să se desprindă de modele străine, ci pot continua organic munca celor de înaintea lor, printr-o contribuție creatoare, aducînd în cadrul unui limbaj cult românesc — cristalizat de-a lungul a două decenii prin contribuția mai multor compozitori — aportul personal al stilului lor individual. Or, tocmai această varietate în interpretarea personală, în transfigurarea substanței muzicale populare, dovedește nu îngustimea și influența uniformizantă a folclorului, forța de exprimare a unui puternic conținut sînt în funcție nu de folclor ci de talentul compozitorului, de puterea sa de a sesiza și a reda aspecte interesante, majore ale vieții poporului. În legătură cu aceasta, istoria școlilor naționale ne învață că ele au dobîndit o semnificație generală și lucrările cele mai reprezentative ale lor au căpătat o circulație universală, în cazul cînd atracția lor nu s-a mărginit numai la coloritul local, la nota de pitoresc ci, dincolo de aceste aspecte secundare, compozitorii au reușit să exprime, cu ajutorul limbajului național un puternic și cuprinzător conținut emoțional (ca în cazul clasicilor ruși, al lui Smetana, Dvorak, Grieg etc.). Totodată valoarea școlilor naționale s-a afirmat atunci cînd acestea au îmbogățit arsenalul mijloacelor de exprimare existente pînă atunci cu noi resurse de ordin melodic, armonic și ritmic (ca în cazul lui Musorgski și al reprezentanților școlilor naționale noi). Lipsa unui convingător conținut emoțional nu a putut feri de uitare acele lucrări care prin pitorescul lor, prin ineditul culorii locale aveau în timpul apariției lor o aparență și efemeră notă de originalitate.

Creaţia romînească

ADA BRUMARU

Opera „Trandafirii Doftanei"

Teatrul muzical din Braşov, unul dintre cele mai tinere colective artistice din ţara noastră, a prezentat în Capitală un ciclu de spectacole cu opera *Trandafirii Doftanei*, lucrare a doi talentaţi autori : compozitorul Norbert Petri şi poetul Daniel Drăgan. Impresia pe care această operă eroică, de fapt un amplu poem dramatic închinat luptătorilor comunişti, a produs-o asupra publicului a fost deosebit de puternică ; spectatorul de astăzi este captivat de forţa evocatoare a acestor pagini patetice, de intensitatea suferinţei şi puterea de învingere a acesteia de către comunişti prin dîrzenia şi încrederea de nezdruncinat în victoria cauzei lor. Dar, mai presus de toate, această lucrare are meritul de a sugera, prin permanenta îmbinare între zugrăvirea strictă a faptelor trăite şi prezenţa simbolică a ideilor măreţe care au pus temeliile luptelor revoluţionare, uriaşa solidaritate dintre eroii clasei muncitoare şi întreg poporul. Bogdan, Maria, Zbor, Costin nu sînt niciodată singuri ; ei ne apar ca purtători ai aspiraţiilor colective, iar unitatea dintre ei şi mulţime este fundamentul ideologic pe care se sprijină acţiunea dramatică.

Spuneam mai sus că lucrarea are înfăţişarea unui poem dramatic fiindcă ea se compune din înlănţuirea unor tablouri concentrate din punctul de vedere al desfăşurării faptice a subiectului, dar, în acelaşi timp, cu o mare forţă generalizatoare. Aproape fiecare dintre scenele operei sugerează mai mult decît se întîmplă în cuprinsul ei. Naşterea fiului lui Bogdan, chinuirea lui Bogdan „La Haş", moartea Mariei şi prima întîlnire între Bogdan şi fiul său în noaptea de 22 august 1944, sînt pe rînd alte şi alte „baricade ale marilor prefaceri sociale" pe care a curs sîngele luptătorilor comunişti. Iar trandafirii sădiţi de deţinuţi sub ferestrele închisorii, poartă în ei „culoarea vremii viitoare" ; chiar şi striviţi de gardieni, ei nu-şi ofilesc zîmbetul speranţei fiindcă, aşa cum spune Petre Zbor, „degeaba rupeţi floarea căci floarea e în noi".

Unitatea acestor scene este de la început enunţată de către un tînăr : el este fiul lui Bogdan. Şi-a cunoscut tatăl abea la vîrsta de 11 ani şi tocmai aceşti ani vor constitui firul povestirii sale. Fiului lui Bogdan, Eliberarea i-a adus perspectivele vieţii pe care o trăieşte astăzi, i-a readus părintele îndrăgit doar din poveştile mamei ; dar aceasta l-a părăsit pentru totdeauna tocmai în clipa pe care o aşteptase cu atîta încredere şi speranţă. Maria este una dintre ultimele victime ale fasciştilor.

Interesantă este formula de actualizare a trecutului care stă la baza concepţiei libretului, deci şi a structurii muzical-dramatice. Relatarea evenimentelor petrecute acum 30 de ani este făcută din perspectiva prezentului, de aceea alternarea permanentă între înlănţuirea faptelor pe care le săvîrşesc eroii acţiunii şi semnificaţia lor generală în

viața întregului popor se impune ca un element esențial al mesajului artistic mobilizator.

Intrăm direct în atmosfera lucrării odată cu prologul coral, un cîntec revoluționar (unul din momentele muzicale cele mai bine realizate) care izbucnește clocotitor în sonorități ample ; efectul — obținut și prin prezența unui mare ansamblu coral la balconul superior al sălii — este impresionant. Scenele care urmează au fiecare la rîndul ei un caracter evocator, simbolic. Din primul tablou, acela în care se naște fiul comunistului Bogdan, ideea mare a lucrării ne este prezentată într-un fapt simplu : jandarmii vor să pătrundă în casă căutîndu-l pe Bogdan, care urmărit trecuse pe la soția sa doar pentru cîteva clipe. Dar mulțimea indignată îi împiedecă să comită o asemenea nelegiuire. Tabloul I capătă astfel în ansamblul operei o funcție oarecum expozitivă. De abea din tabloul al II-lea pătrundem în miezul acțiunii. Orchestra evocă, într-un iureș dinamic, tensiunea luptelor revoluționare. „Mitingul" unde comunistul Petre Zbor vorbește muncitorilor — care s-au adunat uniți de fermitatea conștiinței de clasă — despre minunata țară a socialismului unde a fost înlăturată exploatarea, surprinde un moment tipic al acelei etape istorice. Purtate și scandate, lozincile „Vrem pace" și „Jos curbele de sacrificiu" sporesc autenticitatea acestui episod care culminează cu o încheiere tipică : un administrator al întreprinderii, aparent sigur de sine dar, în fond, înspăimîntat de puterea amenințătoare a clasei muncitoare, recurge la uneltele cele mai servile ale capitaliștilor : jandarmii care împlinesc cu zel ordinul. Bogdan și Petre Zbor sînt arestați. Compozitorul utilizează aci melodiile unor cunoscute cîntece revoluționare ca „Internaționala" și „Porniți înainte tovarăși", pe care le integrează țesăturii orchestrale și corale, construind imagini muzicale pline de patos eroic.

Conflictul dramatic atinge momentul culminant în scenele care se petrec chiar între zidurile Doftanei. Și aci, planul acțiunilor individuale este profilat pe fundalul unui mare simbol sugerat de cuvintele cu aspect de leit-motiv „E țara toată o Doftană". Toate scenele din închisoare, îmbolnăvirea lui Petre Zbor, lectura știrilor care au străbătut zidurile închisorii, purtate în taină de tovarășii aflați în libertate, cutremurul, teroarea și amenințările în fața cărora Bogdan rezistă fără să-și trădeze prietenii sînt redate în mod convingător. Această operă de largă accesibilitate este concepută ca o frescă desenată în linii ferme, ample și energice ; alimentată de fapte din viață prezentate simplu, lucrarea îl determină pe spectator să participe permanent la ceea ce se întîmplă în scenă. Cu atît mai mult cu cît vechile melodii ale Doftanei, „Privesc din Doftana", „Doina Hașului" și „Măi Romîne, măi", i se transmit ca un ecou al vremurilor acestea de bărbăție și încleștare. Încăpățînarea sfredelitoare a interogatoriului, acel „Totul se va schimba în bine / Spune, spune cine !" care revine ostinat în cuvintele anchetatorului, se amplifică cu cît rezistența lui Bogdan este mai îndîrjită. Pe linia adoptată de autori de a explica sensul adînc al acțiunii, temelia curajului lui Bogdan o constituie certitudinea sa că nu este singur, și mai ales aceea că demnitatea sa morală este o părticică a demnității întregului popor, a cărui prezență este sugerată în scenă. Mama și soția îi apar de asemeni lui Bogdan în visul care urmează chinurilor torturii și imaginea lor îl fortifică, întărindu-i hotărîrea de a nu ceda.

Precedată de arestarea Mariei, care nu și-a putut reține bucuria în fața agenților siguranței căutîndu-l pe Bogdan (Bogdan e liber ! exclamă ea), ultima scenă este o apoteoză a victoriei. Ea afirmă din nou că jertfele nu pot fi uitate, că amintirea lor va constitui întotdeauna un imbold pentru apărarea cuceririlor revoluționare ale poporului.

Concepția muzicală s-a adaptat bine exigențelor libretului. *Trandafirii Doftanei* este o lucrare construită pe principiul leit-motivelor. În afară de utilizarea cîntecelor revoluționare citate, care sînt prelucrate cu meșteșug și sudate în construcția operei, compozitorul crează și melodii proprii în spiritul celor autentice ; el folosește intonația cîntecului muncitoresc, alături de acelea decurgînd din melosul popular. Cele mai izbutite momente ale operei sînt fragmentele corale (corul reprezintă poporul, de fapt personajul central) ; acestea au o funcție dramatică și muzicală deosebit de importantă. Cităm, pe lîngă prolog, corurile „Va veni o primăvară", „Partidul e alături de tine", corul final. Mijlocul principal de conturare a caracterelor personajelor centrale sînt ariile. („Povestea ciocîrliei", „Cunosc o țară minunată", aria comunistului din tabloul „Cutremurul") ; acestea se integrează strîns în acțiune, avînd de asemeni un rol dramatic definit.

Meșteșugul componistic al lui Norbert Petri, experiența și cunoștințele sale muzicale și în special orchestrale, sînt evidente în realizarea laturii simfonice a operei, care, fără a dovedi prezența unei personalități inovatoare, este totuși bine realizată. Prin aceasta, lucrarea se situează printre cele mai reușite opere compuse în ultimii ani. Orchestra participă adeseori la acțiune, creind atmosfera încordată a marilor tablouri revoluționare sau precedîndu-le prin interludii. Construcția leit-motivică este susținută de orchestră care aduce o contribuție dinamică și expresivă la desfășurarea spectacolului. Important este că autorul a urmărit să contureze și pe plan simfonic forța patetică a subiectului ales.

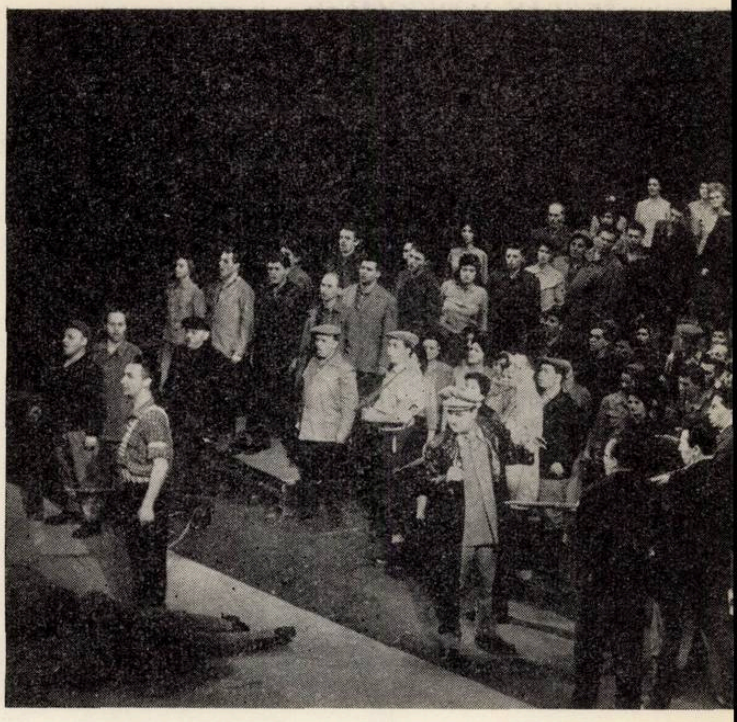
Lucrarea are și unele laturi încă perfectibile. Tabloul orgiei fasciștilor, — un intermezzo coregrafic

— construit pe citarea cîntecului Lilly Marlen, foarte la modă în acel timp, nu se încadrează în mod logic ținutei muzicale de ansamblu a spectacolului și putea lipsi. De asemeni recitativele și ariile de pe parcursul lucrării nu au întotdeauna suficientă substanță melodică.

Colectivul Teatrului din Brașov a dat toată atenția interpretării corespunzătoare a acestei lucrări ; el a reușit să creeze un spectacol mobilizator, de o bună ținută muzicală și scenică. Dirijorului Dinu Niculescu, unul dintre apreciații noștri șefi de orchestră, îi revine meritul de a fi pregătit ansamblul muzical minuțios ; orchestra are o sonoritate bună, vădește omogenitate și siguranță în interpretarea partiturii. Corurile, plasate în scenă, în culise sau chiar în sală, de asemenea (maeștri de cor Sava Vlad și Andrei Volintir). Conlucrarea dintre cor, orchestră și soliști, asigurată prin exigența și spiritul de echipă coordonate de dirijor, contribuie la tălmăcirea muzicală veridică a lucrării.

O substanțială contribuție la sublinierea caracterului realist al interpretării dramatice a adus regizorul Hero Lupescu. Încadrînd acțiunea în decorurile lineare și sobre ale pictorului-scenograf Ion Ipser, regizorul a sezisat elementul de structură al dramaturgiei, acea permanentă dualitate a planurilor acțiunii. Pentru întărirea mesajului operei el a conceput mișcarea scenică în desfășurări de gesturi largi și simbolice. Unele scene, care au și o valoare independentă, capătă înfățișarea unui tablou viu. Așa sînt Mitingul, scena din închisoare în care deținuții apără ideile nobile ale cauzei revoluționare sădite în cele cîteva fire roșii de trandafiri, Eliberarea. O problemă bine soluționată de regie este aceea a prezenței, aproape permanente, a unor mari grupuri în scenă, a căror ținută uneori statuară dă spectacolului și mai multă putere evocatoare.

Jean Penciu, interpretul lui Bogdan, domină distribuția prin modul în care crează caracterul acestui erou conștient de dreptatea cauzei pentru care luptă. Caldă, simplă și demnă ne-a apărut Maria Brînzea în rolul soției lui Bogdan. Vasile Pop și Emil Bărbulescu crează cu autenticitate două tipuri



de comuniști : pe Zbor și pe Voicu. Și ceilalți interpreți, Eugenia Voinescu, Mircea Giurgiuman, Paul Nicolaescu, Honorius Zaharescu, Liviu Butnariu, recitatorul V. Artenie îl solicită pe spectator să le aprecieze însușirile artistice. Este îmbucurător că acest tînăr colectiv prezintă o operă contemporană atît de bine.

Trandafirii Doftanei este un poem muzical dramatic despre lupta comuniștilor care, alături de Fata cu garoafe de Gh. Dumitrescu și Pădurea vulturilor de Tudor Jarda, deschide drumul operei românești cu tematică contemporană. Realizarea unor lucrări de mare valoare artistică cu un mesaj tot atît de semnificativ este o misiune de răspundere, pe care publicul larg o așteaptă împlinită de către muzicienii și dramaturgii noștri.

ŞTEFAN MANGOIANU

Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru

Personalitatea creatoare a lui Anatol Vieru este în plină dezvoltare. Cu greu putem deslusi în depărtare tărîmurile viitoarelor ancorări. Poate fi însă apreciat sensul în care navighează în prezent, cu toate pînzele desfăşurate.

Drumul creator al lui Vieru este cumva reprezentativ pentru generaţia căreia îi aparţine. Solicitat de comandamentele culturii noi, după 23 August 1944 îl aflăm în rîndul tinerilor muzicieni din patria noastră militînd activ pentru socialism şi pentru pace. În acele condiţii îşi aduce el contribuţia artistico-cetăţenească, bucurîndu-se de sprijinul regimului democrat popular, de posibilitatea unor studii profesionale adîncite. Într-adevăr, trimis să se perfecţioneze la Conservatorul din Moscova, eminentul compozitor sovietic Aram Haciaturian l-a îndrumat ani de-a rîndul pe căile creaţiei muzicale. Recentul ultim succes, de răsunet internaţional, în concursul de la Geneva, confirmă valoarea personalităţii lui artistice şi totodată nivelul atins de tînăra noastră cultură muzicală realist-socialistă.

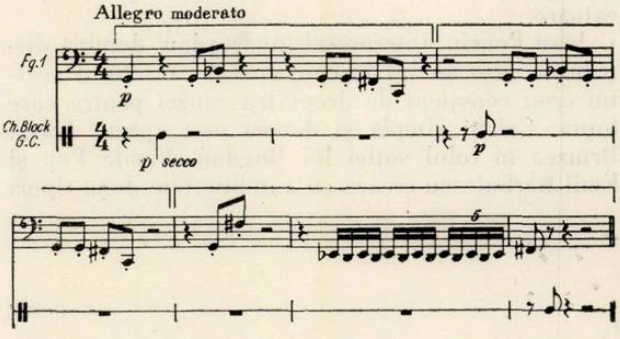
Se cuvine subliniată o remarcabilă particularitate în drumul parcurs de Vieru pînă acum : varietatea genurilor abordate. Lista lucrărilor lui cuprinde atît muzică cu caracter de largă difuzare cît şi genuri presupunînd eforturi pentru accesul la ele. Stau mărturie muzica de mase (de exemplu cîntecul „Ţară scumpă, să trăieşti" pe versurile poetei Nina Cassian), muzica de film (de exemplu pentru „Primăvara fierbinte"), muzica de cameră (două cvartete, un cvintet cu clarinet, lieduri pe versuri de Eminescu şi Topîrceanu), muzica vocal-simfonică („Mierla lui Ilie Pintilie" pe versurile poetei Maria Banuş, „Mioriţa", oratoriu pe versurile baladei populare, „Cantata Anilor lumină" pe versurile Ninei Cassian), ori muzica simfonică (Concertul pentru orchestră, Concertul pentru flaut şi orchestră, recentul Concert pentru violoncel şi orchestră). Pe linia unei tensiuni artistice continue, dezvoltarea măiestriei creatoare a avut loc astfel la Vieru, consecvent.

Printre ultimele compoziţii, Concertul pentru violoncel premiat la Geneva în noiembrie 1962 atestă şi consacră strădaniile sale.

Lucrarea se desfăşoară în flux continuu, fără întreruperi între cele trei mişcări distribuite uzual după formula repede-rar-repede. Corespunzător regulamentului de concurs, ea durează sub 15 minute, întrebuinţînd un aparat orchestral restrîns (lemne, cîte două : la fel, trompete şi corni ; un trombon : percuţie cu doi executanţi ; pian ; coarde).

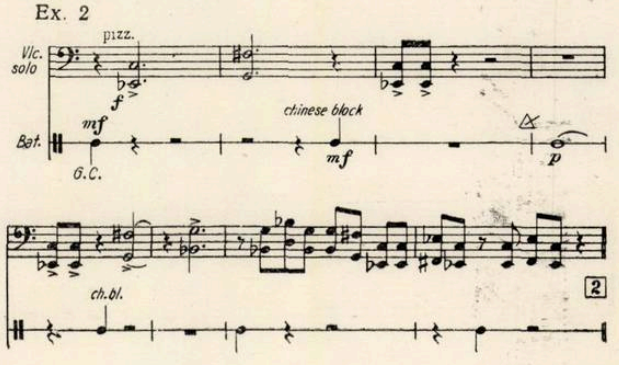
Discursul muzical se bizuie pe aportul sensibil egal al celor doi factori : solistul şi ansamblul orchestral. Autorul reactualizează aci spiritul dialogului concertino-ripieno din clasicul Concerto-grosso. În acelaşi timp însă, îi conferă funcţiuni noi, mai complexe, promovînd independenţa factorilor, totuşi nu în pofida consensului lor. Pe această latură privind-o, lucrarea pare să nască din acţiunea a doi vectori de sens contrar, unul centripet, unitar, concentrat (violoncelul), altul centrifug, disparat, distributiv (orchestra). Interdependenţa lor stă la originea facturii lucrării. Aceasta este totuşi doar una din laturile conţinutului. Realitatea contemporană reflectată prin conştiinţa compozitorului, i-a reclamat acestuia o tălmăcire extinsă pe întreaga tectonică şi arhitectonică a concertului.

Prima parte începe cu expunerea temei unice, la fagot, agrementată cu efecte de baterie :



acestei fraze antecedente urmîndu-i alta, expusă de solist în pizzicato :

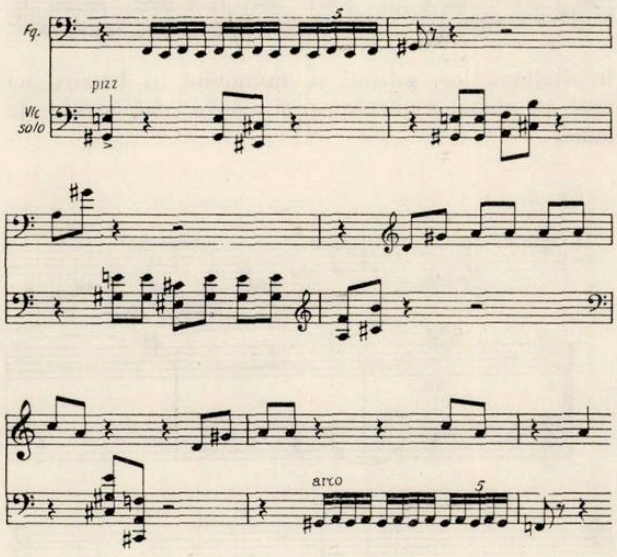
Ex. 2



Vom reveni asupra acestor construcții de frază. Instrumentate concis, susținute egal de orchestră și solist, ele vădesc prospețime. Modul cromatic, de evidentă inspirație folclorică, ce le stă la bază, imprimă conținutului pregnanță.

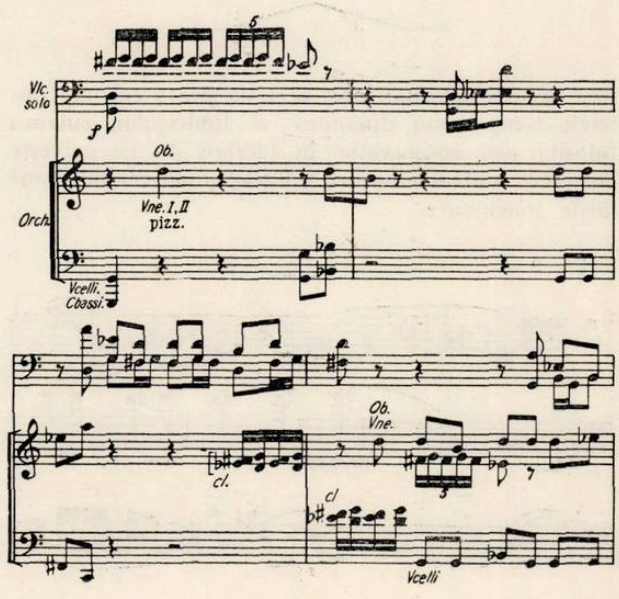
Transpusă și răsturnată, urmează abrupt a doua expunere a temei :

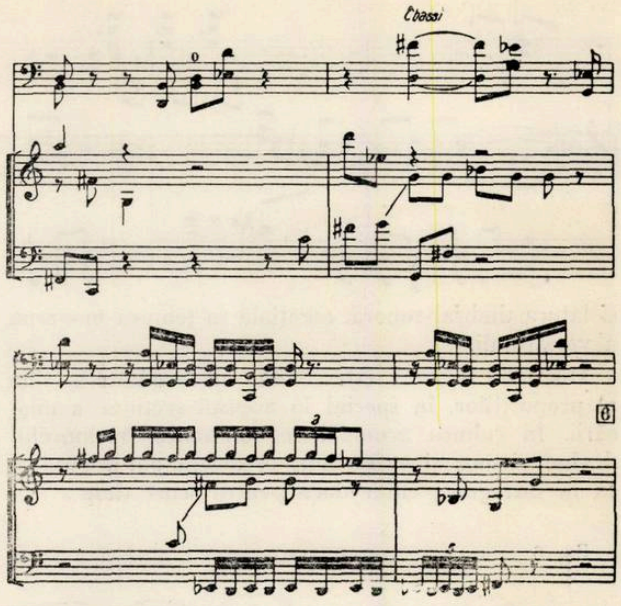
Ex. 3



De data aceasta vocea solistului și a fagotului se împletesc. Începe tratarea polifonică, sugestivă, a materialului tematic, de asemenea o latură esențială a conținutului lucrării. Apoi, în discurs intervine surprinzător o pauză generală durînd o măsură completă. Răgazul ei, adevărat prag de construcție, inaugurează o nouă secțiune :

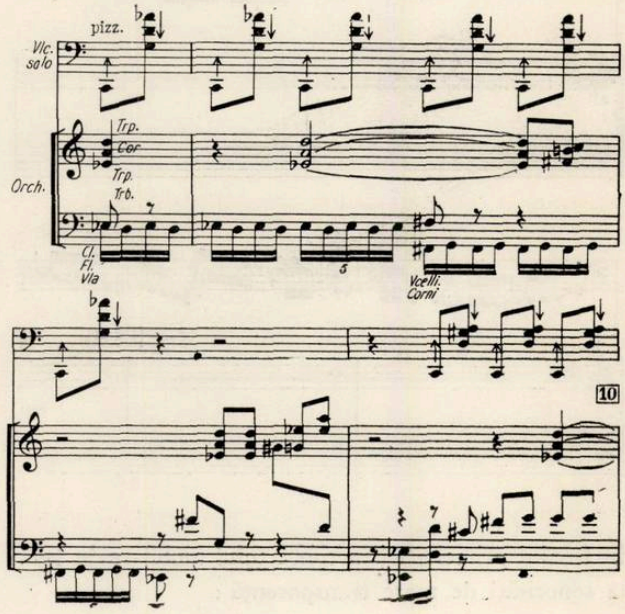
Ex. 4

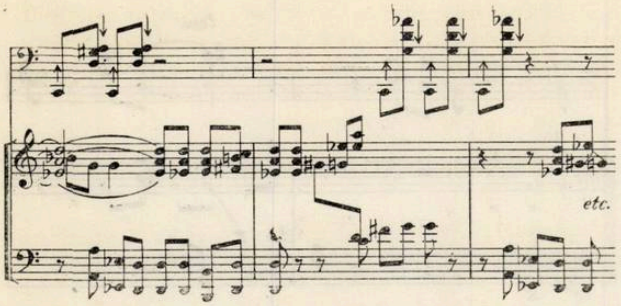




Pînă aci tematica a viețuit, ca să zicem așa, din resurse proprii. Acum, prin convergența cu celelalte componente ale discursului, evocînd pluralitatea fenomenelor realității, vertiginoasa dezvoltare contemporană, polifonia bogată redă generalizat și plastic imagini analoage cu raporturile individ-colectivitate, efort-odihnă, exaltare-inhibiție etc., topite toate într-o singură atotcuprinzătoare imagine : acțiune, dinamism uman, epică. Aceasta rezultă din însăși dezvoltarea procesului muzical, conceput de Vieru aci pe un număr inconstant de voci. Uneori alternează, ca în forma de fugă, expuneri tematice stricte cu divertismente mai libere, alteori permanent însăilată, ca în ciaconă, tema suferă transformări de nerecunoscut. La aceasta contribuie și ritmica vie :

Ex. 5

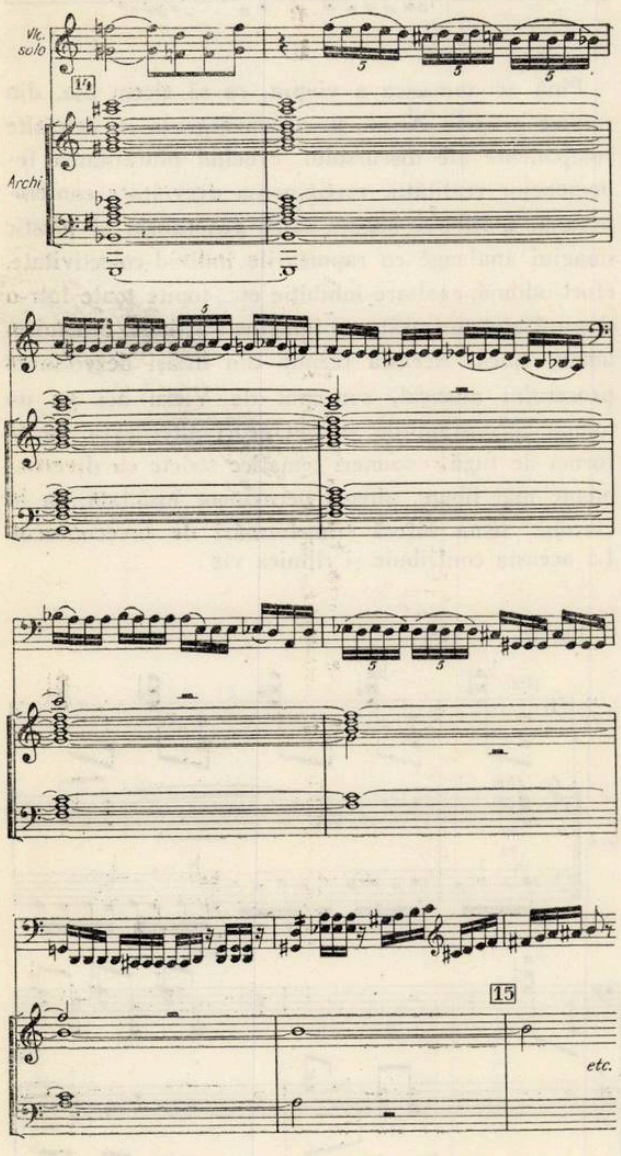




și latura timbral-sonoră, esențială în tehnica modernă a variațiunii.

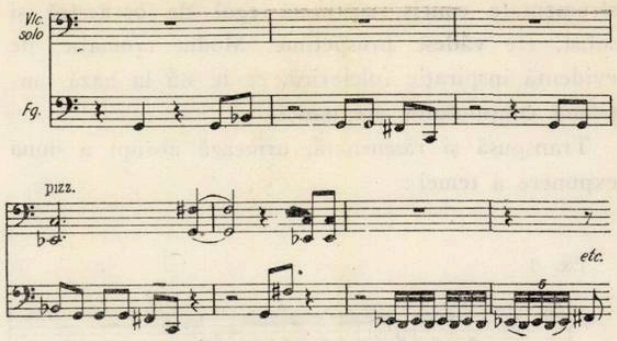
Discursul muzical este condus cu fermitate și simț al proporțiilor, în special în această secțiune a mișcării. În culmea acumulărilor dinamice, violoncelul devine virtuoz și strălucitor, orchestra participînd și ea în întregime, chiar dacă pentru scurt timp :

Ex. 6



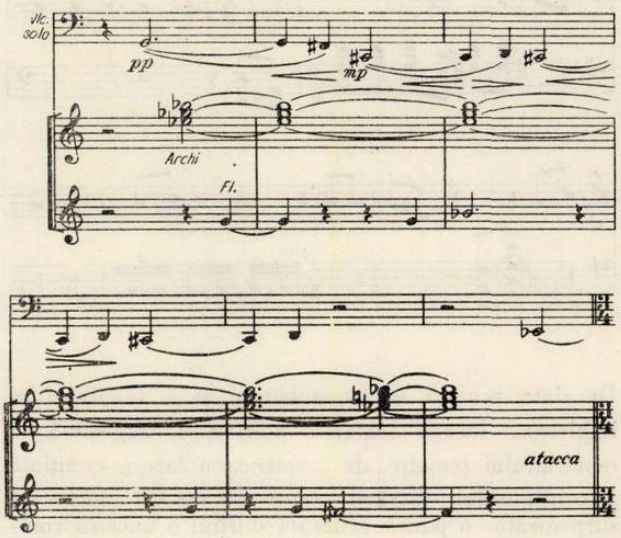
În finalul primei părți a concertului ambii revin însă la sonorități de mare transparență :

Ex. 7



În dialogul lor, solistul și ansamblul își împart aci egal nu numai sonorități ci și sunete componente ale temei :

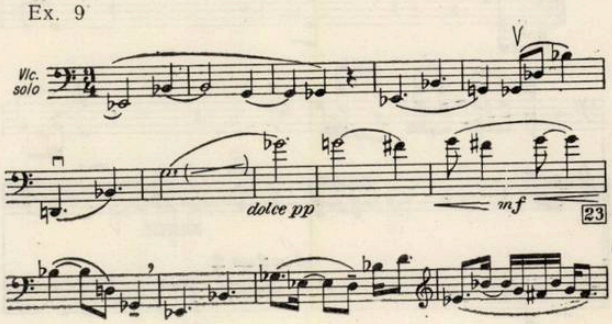
Ex. 8

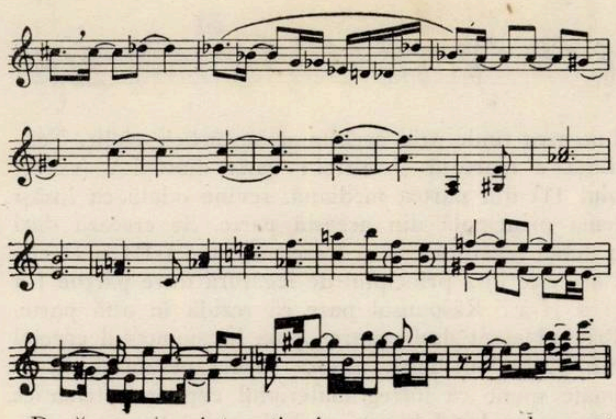


Reeditînd dinamica începutului ca și tematica ei, compozitorul pare să rezolve prin simplă destindere acumulările dinamice de pe parcurs. Un grafic

deși excesiv schematizant, ar reda poate cel mai potrivit componenta dinamică a limbajului, singura folosită mai conservator în lucrare. În ce privește aspectele morfologice ori sintactice, aci abundă tratările inovatoare.

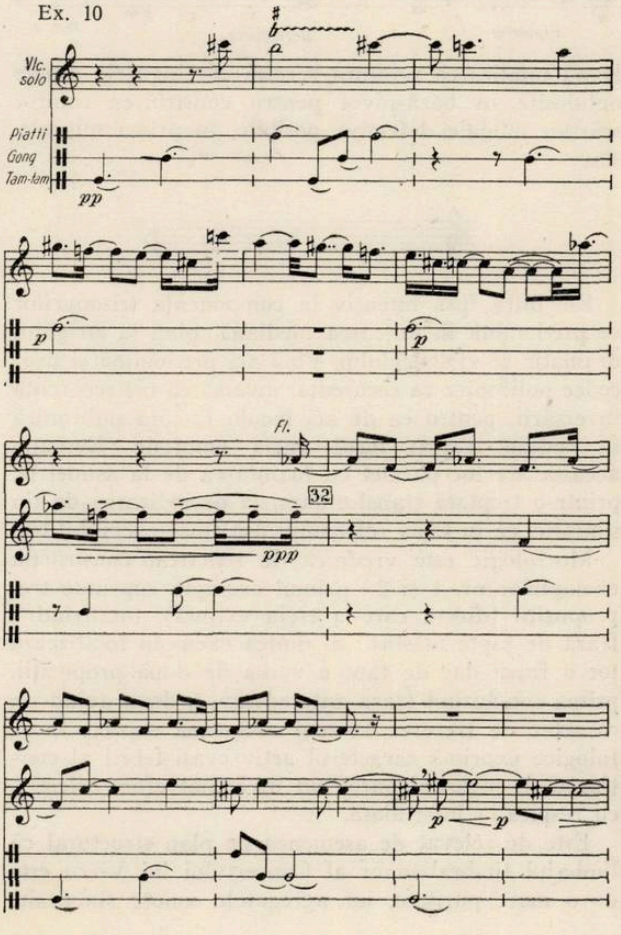
Ex. 9





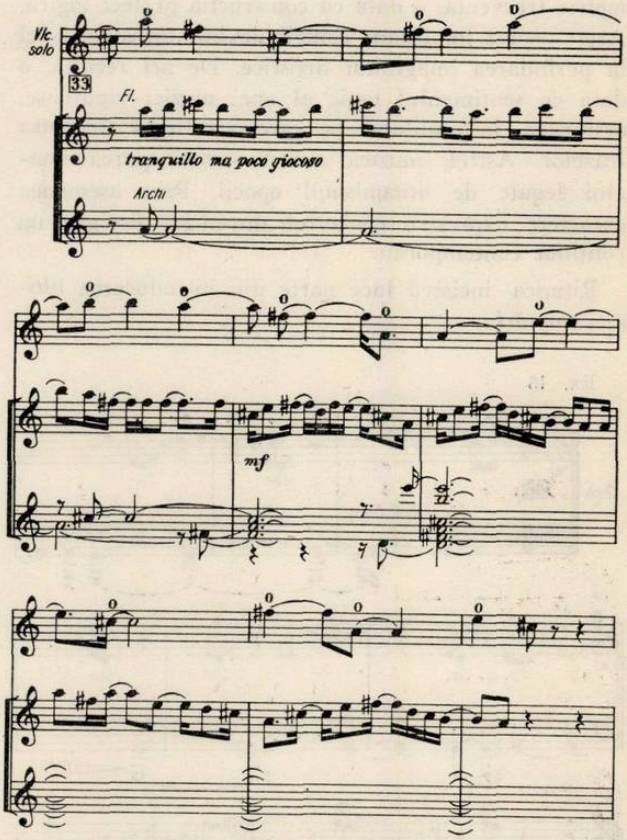
Dacă numim intonație în genere procesul sonor care reflectă nemijlocit realitatea intimă, natura internă specifică, starea ori sensul unor fenomene sau procese, înțelegem de ce *partea a doua* a concertului, schimbînd metrica, tempo-ul și expresia, constituie în marele arc intonativ al întregii lucrări un moment deosebit de însemnat. Punctul crucial al dinamicii părții mediane a concertului are loc după dramaticul strigăt al violoncelului solist (ultima măsură a exemplului 9). Din punctul de vedere al intensității emoționale, aci se află axul concertului. Pe versantul care începe acum, după un moment orchestral sugerînd crispație interioară, apar noi trăsături caracteristice. Intervalica, elastică pînă acum, începe să fie dominată de terțe, sexte, septime mari și secunde mici, acestea din urmă invadînd literalmente portativele, cu cît înaintăm spre sfîrșitul lucrării. Dar mai ales metro-ritmic se produce un adevărat salt.

Ex. 10



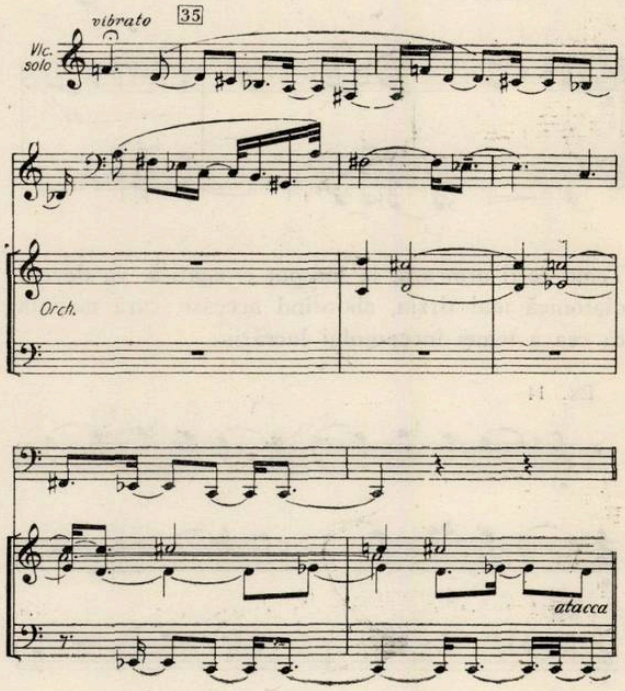
Sintactic, muzica s-a schimbat. Saturată cu sincope, supleţea ei se va menține pînă la sfîrșit, estompîndu-se cel mult în fața unor scurte episoade cu ritm regulat. Așa apare o temă nouă, extrem de pregnantă în naivitatea ei diatonică :

Ex. 11



dar, în contextul intonațiilor de nocturnă ale vechii teme, dispare ca fumul.

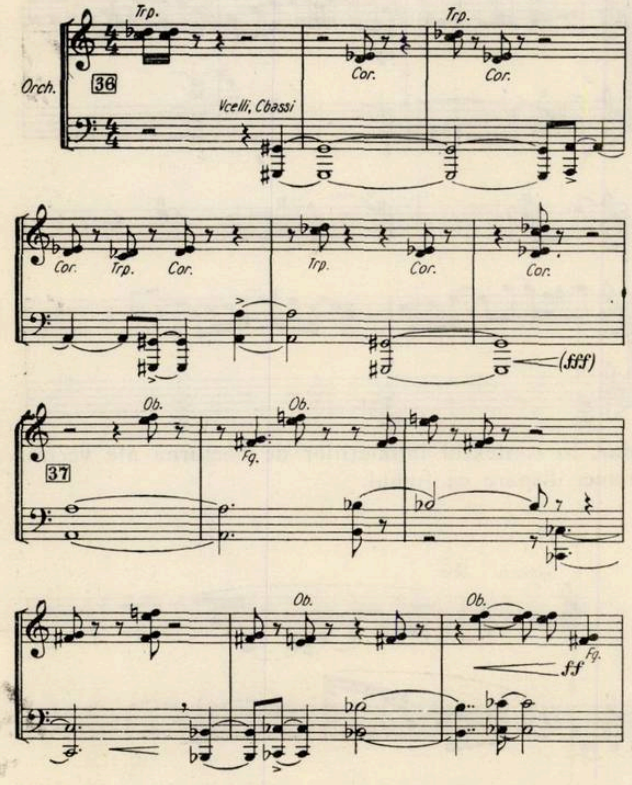
Ex. 12



Aci se termină partea a doua. În linii mari traiectoria expresivității întregului concert pornește de la epica febrilă a primei mișcări, străbate meditativ momentul de cumpănă din partea a doua și va sfîrși în mișcarea intensivă a ultimei părți. Periodizarea discursului a dovedit pînă acum neregularitate, asimetrie frecventă, o dată cu construcția perfect logică. Acest aspect important contribuie într-un anume fel la perindarea imaginilor artistice. De aci rezultă, o dată cu sentimentul tonic al unei muzici viguroase, neliniștea, instabilitatea pe care o reflectă structura frazelor. Astfel, muzica aceasta evocă parcă imagini legate de dinamismul epocii. Prin asemenea caractere expresive concertul dovedește desigur un conținut contemporan.

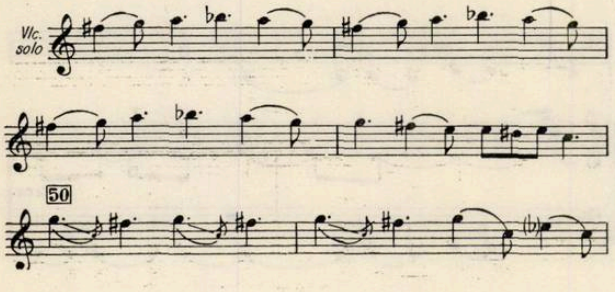
Ritmica incisivă face parte din introducerea *ultimei mișcări :*

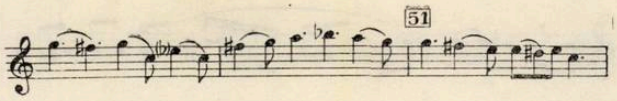
Ex. 13



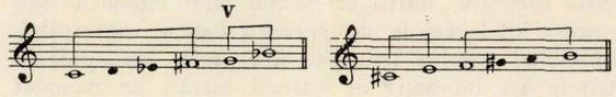
Tema ce îi urmează, la început cromatică, va deveni diatonică mai tîrziu, abordînd aceeași scară modală ca cea a temei începutului lucrării :

Ex. 14



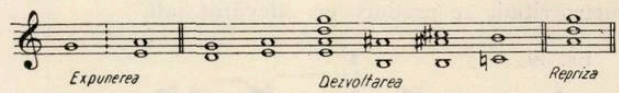


Lucrarea tinde prin aceasta să se încheie ciclic. Tendința e marcată și altfel : tema diatonică (exemplul 11) din partea mediană, revine odată cu însăși tema principală din această parte. Se creează deci o dublă legătură ciclică între mișcări : I-III și II-III. Care este însă principiul de legătură între părțile I-a și a II-a ? Răspunsul pare că rezidă în altă parte. Privind atent desfășurarea pînă la momentul crucial din partea mediană, asupra căruia ne-am oprit, se poate spune că întreg materialul expunerii tematice din partea I-a folosește exclusiv sunetele următoarelor scări modale defective :

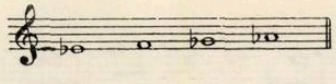


(pentru ex. 1, 2) (pentru ex. 3)

Însumîndu-le, obținem totalul cromatic. Or, secțiunea dezvoltătoare a primei mișcări are loc nu numai pe baza unor tratări polifonice, ingenioase și expresive de altfel, ci și pe baza unor suprapuneri ori simple desfășurări ale temei transpusă însă pe diferitele trepte ale gamei cromatice. Plecînd de pildă de la treapta însemnată convențional cu V pe scara defectivă, iată sunetele pe care este ea transpusă în decursul primei mișcări :



După totalizarea acestora rezultă că singurele sunete nefolosite ca bază-pivot pentru construirea tuturor scărilor modale defective posibile, în prima mișcare, sînt :



Ele intră însă intensiv în componența trisonurilor ce predomină în mișcarea mediană, pînă la strigătul dramatic al violoncelului. Pînă aci predomină și procedee polifonice ca recurența, inversarea ori recurența inversării, pentru ca de aci încolo factura polifonică să cedeze treptat locul uneia omofone. Evoluția aceasta are loc paralel cu înaintarea de la asimetrie, printr-o treptată transformare, la periodizarea de tip simetric, ca în tema refrenului din final exemplul 14).

Morfologic este vrednică de remarcat construcția exemplelor nr. 1 și 2 : primul exemplu cuprinde trei propoziții (dintre care a treia extinsă), totalizînd o frază de șapte măsuri ; al doilea exemplu totalizează tot o frază dar de fapt e vorba de două propoziții, prima concluzînd fraza antecedentă, a doua avînd un caracter de trecere. Tocmai asemenea aspecte morfologice exprimă caracterul activ cvasi-febril al conținutului, sugerînd parcă un învăpăiat efort colectiv, cu respirația întretăiată.

Este de relevat de asemenea pe plan structural că limbajul timbral-sonor al Concertului lui Vieru este de o mare puritate, iar agregatele sonore simultane

rezultate din polifonia sa, oricît de aspre, au un sens expresiv bine conturat. La aceasta contribuie în primul rînd fluxul univoc, impetuozitatea discursului, suflul cu care a fost conceput el logic, limpede. Prima parte a concertului este deopotrivă preludiu (prin marşul părţii mediane, prin unitematism), ciaconă (prin continua expunere variată a temei) sau fugă (prin procedeele imitaţiei stricte, prin conturarea distinctă a expoziţiei, a dezvoltării mediane şi a reexpoziţiei). Reunind trei mişcări cu atmosferă diferită, realizată fiecare din nuanţări substanţiale, Vieru a edificat astfel o arhitectonică sonoră remarcabilă prin vivacitate şi proporţie : fugă, lied, rondo. În felul acesta modelul concertului instrumental preclasic, fără formă sonată, este şi aci preluat. Autorul a turnat într-un tipar original un complex conţinut epico-lirico-dramatic.

Se poate spune că imagistica lucrării, pornind de la baza senzorial-sonoră plină de nerv, surprinzătoare, parcurge viu o bogată gamă de afecte, de la puritate lirică, prin crispaţie, la exaltare sărbătorească, sugerînd totodată pe plan intelectiv aspecte contradictorii, dialectice.

Folosind un limbaj îndrăzneţ, sprijinindu-se pe o reală bogăţie de conţinut, Vieru apare dornic să comunice oamenilor. Puternicele sentimente şi idei ale lucrării sînt izvorîte dintr-un prea plin ce şi-a cerut imperios tălmăcire. Muzicalismul lui Vieru este mobilizator, uman.

Pătrunzînd conţinutul unei lucrări asemenea Concertului de violoncel, cunoaştem aspecte emoţionale legate de viaţa de azi ; acesta este şi rolul oricărei opere de artă cu adevărat creatoare. Prin aceasta chiar dobîndeşte şi o funcţie educativă.

Din viaţa Uniunii compozitorilor

În cadrul acţiunilor pentru strîngerea legăturii cu masele, un grup de compozitori a vizitat Palatul pionierilor din Capitală.

La această instituţie un colectiv de profesori sprijină prin strădaniile lor desfăşurarea cît mai plăcută a timpului liber al elevilor fruntaşi. Activitatea se desfăşoară în săli spaţioase, luminoase, bine utilate, fiecare avînd destinaţia ei : de la cercul micilor „gospodine", croitorie, tîmplărie, geografie, micii naturalişti şi pînă la sala de radiofonie şi telecomunicaţii (care întreţine peste cinci mii legături cu posturi de radio amatori din lume) la sălile de aeromodelism, de artă plastică etc.

Oaspeţilor le-au fost prezentaţi micii artişti care — ca în fiecare duminică dimineaţa, zi de intensă activitate la palat — se aflau în plină repetiţie.

Programul a fost deschis de orchestra de mandoline condusă de Gabriel Săuceanu, bine pusă la punct, omogenă, interpretînd un mănunchi de melodii populare romîneşti, sovietice şi un reuşit aranjament de cîntece pionereşti.

Elevii claselor de vioară şi pian au executat piese de Sabin Drăgoi, Alexandru Paşcanu, Diamandi Gheciu, Vinicius Grefiens şi Dan Constantinescu.

Clasa orchestrei de acordeoane condusă de Nicolae Georgescu a arătat vizitatorilor că este în măsură să ducă o muncă mai susţinută, evitîndu-se pe cît posibil cîntatul la unison.

Clasa de cor repetă cu talentatul şi inimosul dirijor Stelian Olariu. Corul Palatului pionierilor din Capitală numărînd 150 membri, duce o activitate susţinută. Îl găsim, fie în totalitate, fie întregind corul de copii al Radioteleviziunii, prezent pe diferite estrade : operă, Ateneu. Cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la luptele din februarie 1933 a participat alături de corul şi orchestra Filarmonicii de Stat „George Enescu", la executarea în primă audiţie a oratoriului *Grivita noastră* de Gh. Dumitrescu.

Alături de cîntece pionereşti, repertoriul cuprinde şi lucrări corale de amploare. Pentru oaspeţi au fost executate piese de Hilda Jerea, Ioan Chirescu, Emil Lerescu, Al. Velehorschi, Radu Şerban, Sergiu Sarchizov, Vasile Timiş ş.a.

După cuvîntul adresat pionierilor de compozitoarea Hilda Jerea, din discuţiile cu profesorii şi pionierii s-au conturat următoarele concluzii : şcolarii doresc să fie compuse lucrări inspirate din bogata lor viaţă pionierească şi ţin la cinstea de a le executa ei în primă

audiţie ; să se compună şi să se prelucreze cîntece din folclorul copiilor, cu o armonizare mai bogată, polifonică ; de asemenea să se adapteze la posibilităţile lor de interpretare lucrări din muzica preclasică ; să se scrie cît mai multe piese uşor de executat la vioară, pian şi acordeon.

La despărţire, pionierii au cerut compozitorilor să fie cît mai mult în mijlocul lor, angajîndu-se ca prin conştiinciozitate şi străduinţă la repetiţii să ridice şi mai mult nivelul interpretării.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Educația muzicală preinstrumentală

— necesitatea și conținutul ei —

Este oare absolut necesară, pentru copiii începători, o perioadă de educație muzicală care să preceadă studiul propriu-zis al unui instrument?

Răspunsurile diverșilor pedagogi de specialitate la această întrebare nu sînt deloc identice. Divergențele provin, credem, din lipsa aprofundării unora dintre principiile de bază ale învățămîntului și, totodată, din conceperea diferită a conținutului educației muzicale.

Este bine știut faptul că principiile generale ale învățămîntului pot fi și trebuie aplicate și în învățămîntul muzical, problemele speciale artistice fiind numai o diferențiere specifică a celor generale de pedagogie. Aceasta fiindcă disciplinele muzicale, ca și cele de cultură generală sînt tot obiecte de studiu în școală, iar cel care suferă influența procesului de învățămînt este, indiferent de domeniu, același: copilul, elevul. Orice formă de educație sau instrucție muzicală, așadar, trebuie să se afle permanent în perfectă concordanță cu aceste principii.

Foarte importante pentru muzică sînt, printre altele, spre exemplu, principiile „intuiției" și „gradației". Primul pornește de la constatarea faptului că, în special la vîrstele mici, copiii au dezvoltate mai mult posibilitățile senzoriale decît cele de gîndire. Ca atare, predarea tuturor noțiunilor muzicale trebuie să se facă întîi în mod intuitiv, practic și mult mai tîrziu teoretic. Al doilea principiu citat are în vedere faptul că orice proces de cunoaștere pornește de la simplu la complex, de la apropiat la depărtat, de la concret la abstract. Copilul pleacă totdeauna de la experiența lui; el cucerește realitatea depărtată însușindu-și-o pe cea apropiată. Astfel și în predarea noțiunilor muzicale trebuie să urmăm aceeași cale. Bineînțeles că și celelalte principii își vor găsi o aplicare similară în învățămîntul muzical. Toți sîntem de acord cu aceste adevăruri enunțate și verificate în practică de știința pedagogică modernă, bazată pe datele filozofice materialiste.

În ceea ce privește conținutul educației muzicale ar exista două puncte de vedere:

1. O parte dintre pedagogi nu înțeleg prin educație muzicală altceva decît educație *teoretică* muzicală, sau simplu — teorie, ignorînd sau eliminînd în predare orice procedeu care ar deosebi lecțiile de la clasele mici de cele de la clasele mari. Acești pedagogi, în majoritate *neagă* necesitatea unei educații preinstrumentale considerînd că a începe cu aceasta și a continua cu studiul practic al unui instrument ar însemna să pornim de la teorie la practică, derogînd de la unul din principiile de mai sus. Deci copiii începători vor fi puși întîi să cînte la instrument și apoi (sau odată cu aceasta) vor face lecții de teorie.

2. Alți pedagogi concep educația muzicală ca un mănunchi de lecții *practice*, în care se folosesc multe procedee intuitive, diferite de cele de la clasele mari. Considerînd ca foarte dificil studiul unui instrument evoluat (ca pianul sau vioara) ei sînt *pentru* o educație preinstrumentală.

Vom analiza în lucrarea de față cele două puncte de vedere, luînd în considerație numai instrumentele ce se studiază în școlile de muzică din clasa I.

De la început nu putem fi de acord cu prima categorie de pedagogi. A preconiza lecții de teorie (sau fără a preconiza în mod special, a nu face practic în predare altceva decît „teorie") în primii ani de studii muzicale înseamnă a contrazice principiile învățămîntului în totalitatea lor; ar trebui astfel să renunțăm la „intuitiv", să pornim de la „teoretic", de la „abstract", să ignorăm complet „principiul respectării particularităților de vîrstă", să renunțăm la „conștiința în învățare și la caracterul activ al învățării" etc. A începe direct studiul unui instrument înseamnă a porni de la „depărtat", de la „greu", de la „complex" etc.

Să vedem însă în ce constă complexitatea studiului instrumental. Analizînd concret și obiectiv activitatea unui copil începător constatăm că o bună execuție instrumentală implică următoarele activități:

Pentru un pianist:

— citirea textului muzical (care cuprinde note de înălțimi și durate diferite, pauze, măsura, indicația mîinii care cîntă, degetația ș.a.).

— orientarea pe claviatură;

— căutarea mîinii și a degetelor care trebuie să cînte;

— mînuirea clapelor;

— controlul de către ureche a sunetelor rezultate;

și, concomitent, grija pentru:

— poziția corectă a corpului, a mîinilor și a picioarelor;

— libertatea și independența mișcărilor.

Pentru un violonist sînt necesare activitățile similare la care se adaugă:

— dificultatea formării sunetului ca înălțime cu mîna stîngă (instrumentul fiind netemperat) și ca timbru cu mîna dreaptă (înțelegînd pericolul de a produce sunete netimbrate, „scîrțîite") și, totodată,

— greutatea de a păstra poziția justă, care e incomodă, obositoare.

Trebuie să lucrăm cu copiii, sau cel puțin să asistăm zilnic la lecțiile de început pentru a ne da într-adevăr seama cît de greu se pot realiza toate aceste activități, pe care un adult bine educat le rezolvă concomitent, mult mai ușor.

Ne întrebăm atunci: poate oare un copil fără o pregătire prealabilă să realizeze toate aceste ac-

țiuni în mod simultan atît de bine încît cele cîteva note pe care le cîntă să aibă pentru el un oarecare înțeles? Numai citirea notelor, dacă o analizăm, presupune un anumit grad de abstractizare, care nu e deloc ușor de realizat pentru copii, deoarece apelează la gîndire și vorbire. De ce să cerem în muzică unui începător un efort de înțelegere și de realizare cu mult mai mare decît acela pe care el îl depune pentru a învăța să citească alfabetul obișnuit? În momentul în care un copil începe să învețe cititul și scrisul el are deja un vocabular destul de bogat și cunoaște practic toate sunetele de care se va servi ulterior. A pune pe un copil să facă muzică fără nici o pregătire muzicală a auzului, a memoriei, a vocii, imaginației, afectivității etc. înseamnă a-i vorbi o limbă străină, de neînțeles [1], sau, în cel mai bun caz, a căuta să-l învățăm această limbă începînd cu gramatica. În fața unui instrument nou copilul reprezintă tot un semn de întrebare. E nedumerit asupra fenomenului muzical însuși. Nu mai este decît un pas pînă la lipsa de interes pe care mulți copii, chiar foarte dotați, o pot manifesta față de studiu, în loc de a simți atracția normală pentru frumos în general, pentru orice manifestare sonoră, muzicală, în special, iar mai tîrziu pentru munca de perfecționare artistică.

Studiul instrumental, așadar, cere o complexitate de percepții, deprinderi și priceperi, care trebuie formate și bine conduse *fiecare în parte* pentru a ajunge la simultaneitatea necesară unei bune execuții. O perioadă pregătitoare a studiului instrumental ne apare acum ca absolut necesară.

Relativ la înțelesul pe care piesele cîntate la instrument fără o inițiere prealabilă îl pot avea pentru un începător trebuie să constatăm că muzica fără text reprezintă iarăși ceva abstract. Educația artistică, făcînd parte din sistemul complex al educației comuniste multilaterale, nu poate ignora sensul general educativ al acestui sistem. Pentru începători numai muzica legată de text are un înțeles deplin. Astfel, printr-un repertoriu bine ales, [2]) educația comunistă se poate face mai direct și mai complet, lucru foarte greu de realizat odată cu primele noțiuni de tehnică instrumentală. A începe instruirea unui copil de la început la instrument înseamnă a ignora „caracterul educativ al învățării", alt principiu de bază, și a absolutiza latura instructivă.

Textul literar, totodată, înlesnește înțelegerea conținutului muzicii și, ca urmare, sezisarea imaginii artistice — lucru esențial în muzică [3]). Așa cum scrie marele pedagog sovietic H. G. Neuhaus în lucrarea sa „Despre arta pianistică" [4]), „munca asupra imaginii artistice începe chiar de la primii pași ai studiului muzicii". Numai după ce copilul a intuit posibilitatea muzicii cu text de a exprima o idee, un sentiment, numai atunci poate fi îndrumat spre a înțelege că și muzica instrumentală, fără text, poate exprima ceva, poate „vorbi". De unde — din nou concluzia necesității unei perioade premergătoare studiului instrumental.

Micii violoniști începători, care au dezavantajul de a se afla în fața unui instrument netemperat, nu vor putea niciodată să cînte „curat", dacă nu vor cunoaște dinainte cum trebuie să sune fiecare notă. „Justețea" execuției, scria acum 60 de ani cunoscutul pedagog francez Albert Lavignac, „necesită o ureche delicată și deja exersată. Solfegiul va trebui, deci, să preceadă și să însoțească studiul viorii" [5]).

Am menționat mai sus printre cerințele unei bune execuții instrumentale poziția corectă și libertatea mișcărilor. Acestea sînt condițiile de bază care înlesnesc însușirea tehnicii bune și a sunetului frumos.

Poziția corectă se învață relativ ușor; practic, însă, lucrul cel mai dificil este menținerea ei în timpul cîntatului, atît la pian cît și la vioară, în special la vioară, unde mîinile au roluri deosebite și, în consecință, poziții diferite. O dezvoltare fizică proporțională cel puțin în sensul sporirii rezistenței generale a copilului, în limitele permise de vîrstă, bineînțeles, înlesnește realizarea dezideratului de mai sus. Dacă aceasta s-ar face înainte de studiul instrumental prin exerciții de gimnastică special alese în vederea scopului muzical urmărit, munca ulterioară la instrument ar fi considerabil ușurată. În Uniunea Sovietică problema e admirabil rezolvată la cursul de „ritmică". Prin asocierea activității muzicale a copiilor cu mișcarea și jocul — modalități specifice de manifestare a lor — se dezvoltă muzicalitatea, stăpînirea fizică și psihică necesară studiului instrumental.

Libertatea mișcărilor este un bun al oricărui copil, dobîndit în jocul de fiecare zi. E suficient să urmărim mișcările pe care le face orice băiețel jucîndu-se cu mingea, de exemplu, sau orice fetiță legănîndu-și păpușa; vom observa că fiecare gest este instinctiv suplu, liber și totodată precis, îndreptat în direcția determinată de scopul acțiunii. Să-i aducem pe acești copii, care nu au cîntat niciodată la un instrument în fața pianului sau să le punem în mînă vioara, explicîndu-le cît se poate de clar că trebuie să fie „relaxați". Prima reacție, instinctivă, va fi o crispare totală în fața noului, necunoscutului... Și dacă vom insista și vom avea o răbdare de neclintit, dacă procedeele noastre vor fi adecvate și copiii vor rezista, vom reuși, poate, la sfîrșitul unui lung șir de lecții să obținem o relativă libertate în mișcări, constatînd, însă, dacă vom fi obiectivi, că am ignorat tocmai esența, scopul muncii noastre: muzica, educarea și instruirea estetică muzicală a copiilor. Iată o mulțime de neajunsuri care pot fi înlăturate printr-o pregătire preinstrumentală. În treacăt fie menționat că relaxarea cerută de tehnica instrumentală nu trebuie să fie nici totală, nici „pasivă"; ea se cere a fi „activă", dacă ne putem exprima în acest fel (poate „suplețe" ar fi termenul cel mai apropiat de adevăr). De exemplu: clapa trebuie *apăsată* nu-

1) Prof. Maria Cernovodeanu — conferința „Educația muzicală preinstrumentală" (1949).

2) Un repertoriu bine ales trebuie să îndeplinească evident condițiile de orientare ideologică justă, de valoare artistică, de accesibilitate în conținut și ambitus și să corespundă scopului didactic propus.

3) Dacă folosim un manual, ilustrațiile pe care acesta le cuprinde întregesc, evident, înțelegerea imaginii artistice.

4) Editura Muzicală, 1960 (traducere din l. rusă de Th. Bălan) pag. 13.

5) Albert Lavignac „L'Éducation musicale", Libr. Ch. Delagrave, Paris, 1902, pag. 136.

mai, fără a fi împinsă sau forțată ; arcușul trebuie „*ținut*" în mînă și nu „strîns" ș. a. Obținerea supleței este condiționată de un studiu rațional, bine condus de la început.

Nereușita sau reușita parțială a experienței de mai sus, caracteristică pentru practica profesorilor cu concepții învechite, se datorește nerespectării unui principiu de bază al tehnicii instrumentale moderne, pe care muzicologul Theodor Bălan îl explică astfel [6]) : în formarea viitorilor instrumentiști trebuie pornit de la sunet la gest și nu invers ; cu alte cuvinte, nu o anumită mișcare determină un anumit sunet, ci *sunetul* pe care vrem să-l obținem și îl avem în minte determină gestul corespunzător. „În procesul de însușire a mijloacelor artei pianistice (și instrumentale în general n.n.), scria autorul citat, auzul este acela care conduce, care determină orice sonoritate și care deține nu numai rolul de controlor, dar și rangul de creator în arta interpretativă. Această funcție a fost denumită *auz creator*". Sau mai departe : „... fiecare sunet trebuie întîi *auzit* interior, cu mintea și abia în urmă realizat". Fenomenul poate fi rezumat schematic astfel :

Auz (interior, creator)—*mișcare*—*sunet*—*auz* (exterior, controlor).

Iată o modestă experiență personală, care confirmă principiul enunțat :

Fetița R. M. de 11 ani mi-a devenit elevă la pian după cîțiva ani de lucru cu un alt profesor. Destul de bine îndrumată în general ea nu fusese însă scutită de defectul „clasic" : coatele grele și degetele moi. Pentru a o corija am oprit-o, spre marea ei dezolare, să mai cînte repertoriul vechi și i-am cerut să facă anumite exerciții de liberare a brațelor, de concentrare a atenției în vîrfurile degetelor etc., fără a obține imediat rezultatul scontat. Revelația a avut loc însă în ziua cînd, renunțînd pentru moment la exerciții, am hotărît să cînt împreună cu ea la patru mîini. Am ales un text ușor și am discutat numai asupra felului în care trebuie cîntat din punct de vedere expresiv, uitînd complet latura tehnică — pînă atunci unicul subiect de discuție. La sfîrșitul piesei, executată foarte bine, am oprit eleva pe ultimul sunet pentru a controla poziția și relaxarea. Totul era perfect : umerii relaxați, coatele libere, încheieturile mîinii suple, degetele solide... Ea însăși uimită de această descoperire a declarat : „Da, asta îmi place !" Am considerat atunci acea lecție într-adevăr reușită.

În privința principiului de mai sus Ludwig Spohr în Metoda sa de vioară scria : „Dacă urechea elevului simte nevoia unui sunet bun, atunci ea, mai bine decît orice teorie, indică mijloacele mecanice de conducere a arcușului care sînt necesare pentru obținerea unui asemenea sunet."

Pentru realizarea acestui principiu, deci, a cărui veridicitate este confirmată în practică, trebuie înainte de toate să creăm și să dezvoltăm acel auz interior, *creator* despre care vorbeam. Aceasta bineînțeles nu se poate realiza decît într-o serie de lecții premergătoare studiului instrumental. Cunoscînd dinainte clar scopul acțiunii sale, avînd în minte imaginea precisă a ceea ce trebuie să realizeze, copilul, la fel ca în joaca lui, va găsi singur și în fața instrumentului, în mod natural, mișcarea cea mai potrivită, gestul cel mai adecvat, iar libertatea mult căutată a mișcărilor nu va mai constitui o problemă. Să pornim deci totdeauna „de la imaginea artistică la plăsmuirea sonoră" [7]), să creăm întîi muzicieni și apoi instrumentiști, să ne străduim să fim întîi profesori de muzică și apoi de instrument.

Analizînd mai profund procesul interpretării muzicale vom constata că aceasta se supune în mod firesc legilor generale ale materialismului dialectic. În lucrarea citată, H. G. Neuhaus scrie la pagina 14 : „Insist asupra următoarei triade dialectice : teza — muzica, antiteza — instrumentul, sinteza — interpretarea. Muzica trăiește *în interiorul* nostru, în creerul, în conștiința, în simțirea, în imaginația noastră ; „sediul" ei poate fi stabilit cu precizie — este auzul nostru ; instrumentul există în afara noastră, este o părticică din lumea exterioară, obiectivă, pe care trebuie să o cunoaștem, să ne-o însușim, pentru a o supune lumii noastre interioare, voinței noastre creatoare."

Eminentul pedagog se referă la una din legile fundamentale formulate de Fr. Engels în lucrarea sa „Antidühring". Este vorba de *legea negării negației*. În natură și societate există trei faze principale de dezvoltare a fenomenelor : prima „afirmația" sau „teza" — în cazul nostru *muzica* (interioară) ; a doua „negația" sau „antiteza" — în cazul nostru *instrumentul muzical* (exterior) ; a treia „negarea negației" sau „sinteza" — în cazul nostru *interpretarea muzicală* (salt calitativ, care nu este altceva decît din nou muzică pe plan superior). În cursul dezvoltării, deci, salturile calitative determină o mișcare cu caracter progresiv spiralic, după un anumit timp ajungîndu-se în dreptul punctului de plecare, dar pe o treaptă superioară. Fiind vorba de salt calitativ și de dezvoltare, constatăm că procesul evolutiv descris se bazează și pe celelalte legi dialectice, asupra cărora nu mai insistăm pentru a nu depăși cadrul propus. Esențialul care trebuie desprins este că în ghidarea dezvoltării artistice a copiilor nu putem începe altfel decît cu prima fază — *muzica* (sau educația muzicală), continuînd cu a doua — *instrumentul* (sau studiul instrumental), pentru a ajunge în viitor la cea de a treia — *interpretarea muzicală*.

În concluzie, reiese că a nu accepta necesitatea unei perioade de educație muzicală preinstrumentală a copiilor începători, înseamnă a nega principiile generale ale învățămîntului, a ignora datele psihologiei infantile, a contrazice principiile tehnicii instrumentale actuale, într-un cuvînt — a adopta o atitudine neștiințifică.

★

Conținutul perioadei de educație muzicală preinstrumentală, pe care o considerăm, în lumina celor de mai sus, ca *absolut necesară*, reiese din cele

6) Th. Bălan, articolul „Aspecte actuale în arta cîntatului la pian" (încheiere), rev. „Muzica" nr. 9/1960.

7) Th. Bălan, art. cit.

expuse pînă aici. Toate acțiunile enumerate ca implicite unei bune execuții instrumentale vor trebui pregătite treptat; dar înainte de toate trebuie creată și stimulată înțelegerea muzicii ca artă. Astfel, pe scurt, educația muzicală preinstrumentală va dezvolta la copii dragostea de muzică, gustul artistic, nevoia de a-și exprima prin muzică gîndurile și sentimentele proprii, posibilitatea intuirii afective a fenomenelor muzicale; va stimula imaginația, va educa atenția și puterea de concentrare a copiilor, va dezvolta simțul ritmic, melodic și armonic, va da noțiuni de notație muzicală, apoi de frazare, caracter, stil; va dezvolta calitățile fizice ale viitorilor instrumentiști, prin liberarea mișcărilor membrelor și formarea reflexelor elementare — auditive, vizuale și manuale — absolut necesare pentru executarea corectă, naturală, „muzicală" a textului muzical; în sfîrșit, va educa pe copii în spiritul moralei comuniste. Pentru primele manifestări copilul se va folosi, ca și strămoșii lui din copilăria omenirii, de mijloacele sale naturale: vocea, palmele, picioarele; apoi de diferite instrumente rudimentare. Într-un stadiu mai avansat el va putea trece la studiul unui instrument clasic. Această evoluție a activității muzicale a elevului este foarte naturală, repetînd-o pe cea istorică a speciei umane. [8])

Durata perioadei de educație muzicală preinstrumentală nu poate fi fixată în mod precis, rigid. Ea variază în funcție de vîrstă, de cunoștințele și de aptitudinile muzicale și intelectuale ale elevului, în funcție de mediul în care s-a născut și în care se dezvoltă.

În perioada aceasta pedagogul își poate cunoaște bine elevii și poate decide cu mai multă siguranță instrumentul cel mai indicat către care să se îndrepte fiecare, în raport nu numai cu preferințele copiilor — de cele mai multe ori subiective — ci și cu caracteristicile fizice și psihice ale lor.

Dintre toate instrumentele, pianul este cel mai complet, cu ajutorul căruia se pot realiza toate intențiile instrucției și educației muzicale. [9]) Ne referim la pian ca auxiliar pentru profesor în realizarea educației muzicale. La pian se poate cînta orice creație muzicală, în toate cele trei registre, se poate executa un acompaniament la cîntecele învățate de copii ș.a.; copiii înșiși pot fi puși să cînte după ureche aceste cîntece la pian. Procedeul din urmă este mult folosit de pedagogii sovietici. Unul dintre recentele manuale de educație muzicală editate în Uniunea Sovietică cuprinde un capitol special în care se descrie claviatura pianului și se dau exerciții de orientare pe clape și de executare a unor sunete sau mici cîntece, fără indicații de tehnică instrumentală. [10]) De asemenea, manualul de Teorie elementară a muzicii apărut la Chișinău, în limba moldovenească, [11]) din primele pagini arată importanța pianului și prezintă claviatura. Este de remarcat faptul că clapele pianului reproduc concret cel mai bine și mai complet succesiunea sunetelor scării muzicale generale. Nu găsim acest lucru la nici unul dintre instrumentele fără claviatură (la vioară, bunăoară, pentru a cînta o gamă din registrul grav pînă la cel acut trebuie să facem cu mîna stîngă o mișcare oarecum în zig-zag, călcînd pe fiecare coardă de la prăguș înspre căluș, ceea ce nu corespunde mersului în linie ascendentă dreaptă a succesiunii sunetelor...). Iată de ce cunoașterea pianului, a claviaturii este utilă și necesară nu numai elevilor care vor învăța acest instrument, ci și tuturor celorlalți care vor studia orice alt instrument. Pentru profesor, așadar, cunoașterea pianului apare acum ca o necesitate „sine qua non".

O altă lucrare sovietică foarte recentă în care găsim confirmarea multor idei exprimate în prezentul articol este și broșura intitulată: „Primele lecții ale tînărului pianist" [12], de Vera L. Mihelis. Este suficient să dăm numai traducerea titlurilor primelor capitole pentru a înțelege punctul de vedere al autoarei în problema ce ne interesează.

Capitolul I: „Prima întîlnire cu elevul"; „Primele lecții"; „Pregătirile mișcărilor necesare cîntatului la instrument". Capitolul II: „Principiile alfabetizării muzicale"; „Despre materialul didactic". Capitolul III: „Primele deprinderi de cîntat la pian"; „Mijloacele execuției expresive" etc. Iată deci că primele noțiuni de tehnică instrumentală apar deabia în capitolul III...

Printre lucrările romînești de specialitate remarcăm două care sînt concepute în spiritul just al educației muzicale, cuprinzînd prețioase îndrumări în vederea trecerii de la perioada preinstrumentală la studiul propriu-zis al pianului sau viorii. Este vorba, respectiv, de „Mica metodă de pian" (pentru preșcolari și elevii clasei I a școlilor de muzică) de Maria Cernovodeanu [13]) și de „Cartea cu mărgele" (metodă de vioară pentru preșcolari) de Elena Schmitzer și A. Gherțovici [14]). Le recomandăm cu toată convingerea. Autorii atestă prin exemplul lor personal necesitatea tot atît de imperioasă ca și profesorii de instrument să cunoască bine principiile și procedeele educației muzicale. Numai așa se poate stabili o legătură rodnică între cele două discipline.

★

Înainte de a încheia, ne permitem cîteva sumare considerații privitoare la școlile de muzică, în legătură cu problemele discutate.

Școlile de muzică — expresie a grijii regimului nostru pentru educarea artistică muzicală a tinerelor vlăstare — dau, prin organizarea lor, posibilitatea aplicării tuturor principiilor enunțate mai sus. Introducerea anului preșcolar, deocam-

8) Conținutul educației muzicale preinstrumentale, prezentat aici pe scurt a fost, de altfel, expus mai pe larg într-un alt articol al subsemnatului: „Unele probleme ale educației muzicale a copiilor", rev. Muzica, nr. 1 și 2, 1962.

9) Prof. Maria Cernovodeanu, conf. cit.

10) Elena Vasilievna Davidova, Sofia Feodorovna Zaporajeț „Muzîcalnaia gramota" (Alfabetizare muzicală) vol. I, Moscova, Muzghiz, 1962, pag. 81. Manualul este un excelent exemplu de felul în care trebuie concepută o carte pentru copii atît din punct de vedere al conținutului, cît și ca prezentare (format mare, desene în culori etc.)

11) Z. Stoliar și E. Tkaci „Teoria elementară a muzicii", Chișinău, Ed. Cartea moldovenească, 1961, pag. 5—7.

12) Vera Leontievna Mihelis „Pervie uroki iunovo pianista" (Primele lecții ale tînărului pianist) Moscova, Muzghiz, 1962.

13) Editura Muzicală, ediția a II-a, 1962.

14) Editura Muzicală, 1961.

dată numai în mod experimental, s-a făcut în vederea pregătirii preinstrumentale a copiilor. Dacă acest curs preşcolar îşi poate atinge scopul, practica ultimilor ani a dovedit-o din plin. Toţi copiii care au urmat cursul pregătitor s-au distins net în clasa I printr-un progres rapid şi sigur în învăţarea instrumentului. Ceilalţi însă, care au venit în clasa I fără nici o pregătire au fost puşi în situaţia de a se adapta prea repede instrumentului şi nu toţi au reuşit. Aceasta pentru că repartizările la pian şi vioară s-au făcut din prima lună de şcoală. Iată deci că în practică realizarea educaţiei muzicale-preinstrumentale devine sporadică. Pentru remedierea acestui neajuns ar exista două soluţii. *Prima:* să se generalizeze anul pregătitor preşcolar, înţelegînd prin aceasta crearea obligativităţii pentru toţi copiii de a urma acest curs şi să se selecţioneze elevii pentru clasa I numai dintre cei care au urmat cursul preşcolar. *A doua:* dacă prima soluţie nu e posibilă, a se examina posibilitatea ca repartizarea copiilor de cl. I la diferite instrumente să se amîne cel puţin pînă după primul trimestru, în care timp să se facă *numai* educaţie muzicală. Să nu uităm faptul că orice greşeală sau insuficienţă în perioada de început a studiilor muzicale poate aduce grave prejudicii dezvoltării armonioase, multilaterale a copiilor. Toţi marii pedagogi din toate timpurile au fost de acord în ceea ce priveşte importanţa hotărîtoare a primelor lecţii...

★

Fără a avea pretenţia elucidării tuturor problemelor legate de subiectul expunerii de faţă, sperăm că *ideea necesităţii absolute de educaţie muzicală preinstrumentală* iese clar în evidenţă.

Ne exprimăm anticipat satisfacţia la gîndul că poate chestiunile abordate aici vor suscita unele discuţii, schimburi de păreri sau studii similare, care nu pot să ducă decît la o treptată perfecţionare a nivelului învăţămîntului nostru muzical.

În concluzie, nu ne putem opri de a transcrie cuvintele cu care îşi începe cartea H. G. Neuhaus:

„Înainte de a porni să înveţe a cînta la un instrument oarecare, elevul — fie că este copil, adolescent sau om matur — trebuie să posede într-o oarecare măsură simţul muzicii; altfel spus, această muzică trebuie să trăiască în intelectul său, în sufletul său, să fie percepută de auzul său. Tot secretul omului de talent şi de geniu rezidă în faptul, că în creierul său muzica trăieşte cu mult înainte ca el să fi atins cu degetele clapele vreunui pian sau să fi plimbat arcuşul pe strunele viorii. Iată de ce micul Mozart a ştiut de la bun început să cînte atît la pian cît şi la vioară".

NOTE

Concertul din 20 ianuarie al Orchestrei Societăţii de Concerte a Conservatorului a fost dirijat de Paul Paray, cunoscutul dirijor francez, şef al Orchestrei din Detroit, a cărei vizită la Paris a fost salutată călduros de publicul muzical. Programul concertului s-a încheiat cu „execuţia plină de ardoare ... a Rapsodiei în la de Enescu, atît de viu ritmată şi colorată" — scrie Suzanne Demarquez în „Guide du Concert et du Disque".

★

În cadrul turneului întreprins în S.U.A., Orchestra Filarmonică din Leningrad dirijată de Evghenii Mravinski a concertat în noua sală Philarmonic Hall din New York. Presa muzicală a relevat valoarea interpretărilor, dînd o înaltă apreciere grupului instrumentelor de coarde.

De un mare succes s-a bucurat şi pianistul sovietic Vladimir Aschenazi distins cu Premiul I la cel de al II-lea Concurs Ceaikovski. Interpretarea Sonatei a VI-a de Prokofiev şi a celor 24 preludii de Chopin a lăsat o impresie profundă.

Foarte apreciat a fost şi recitalul de sonate al violonistului francez Christian Ferras şi al pianistului Pierre Barbizet. Un alt eveniment de o înaltă ţinută artistică a fost recitalul de adio a lui Tito Schipa. La vîrsta de 73 ani celebrul tenor italian este încă în posesia multora din calităţile care i-au asigurat îndelungata glorie internaţională.

★

Dietrich Fischer-Dieskau a fost interpretul principal al noii opere a lui Hans Werner Henze „Elegie pentru doi tineri îndrăgostiţi" reprezentată în cadrul Festivalului de la Berlin din anul trecut. Cu ocazia acestui spectacol compozitorul s-a afirmat şi ca regizor şi scenograf.

★

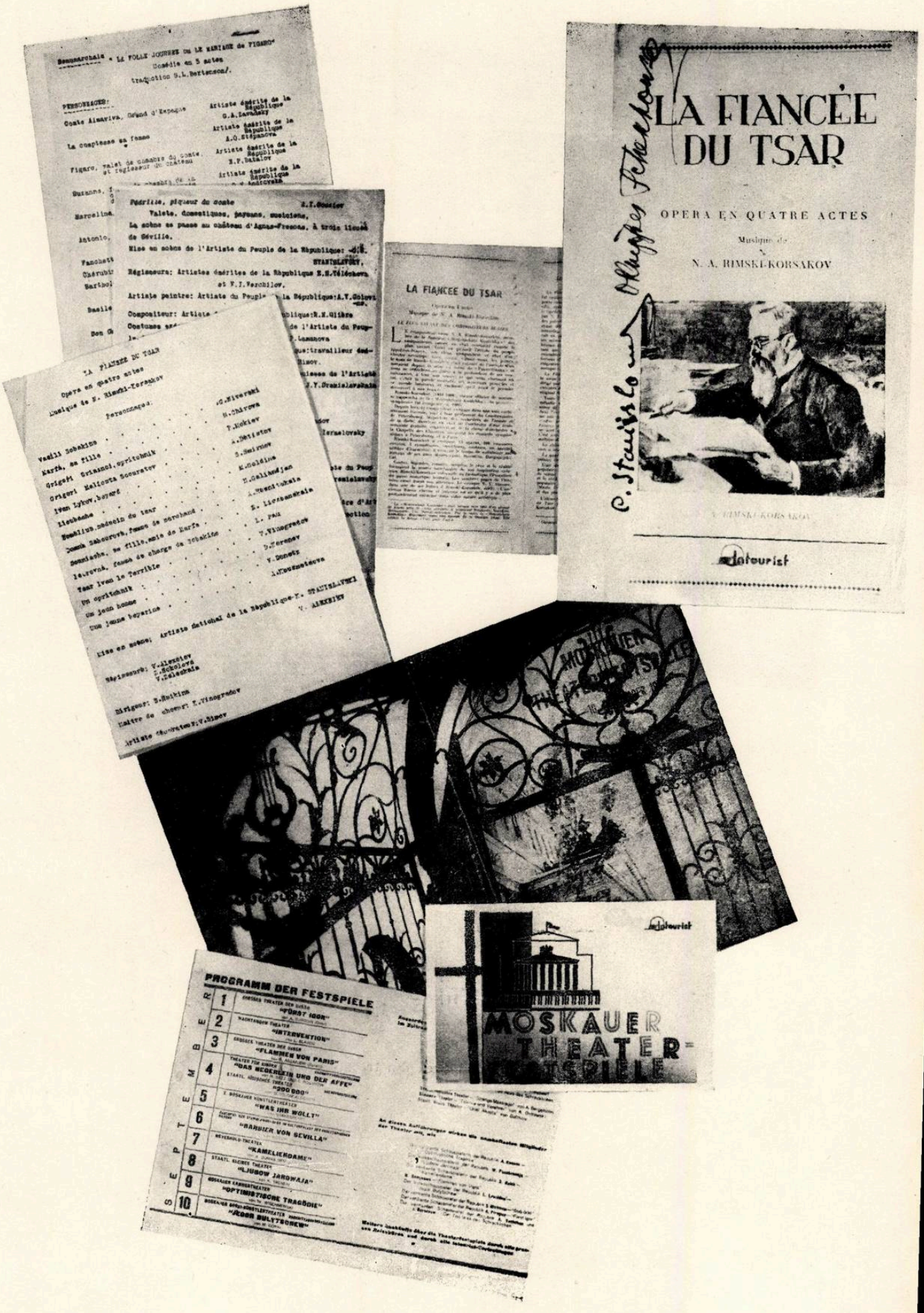
La cel de al XIV-lea Festival de vară de la Dubrovnik sînt invitaţi să participe soliştii Galina Vişnevskaia, Mstislav Rostropovici, Byron Janis, Isaac Stern, Henryk Szeryng, Antonio Janigro, Nikola Ghiaurov, Miroslav Cangalovic, Hans Pischner, cvartetele Beethoven (Moscova) şi Amadeus (Londra), Nonetul ceh, ansamblul de muzică veche New York Pro Musica şi diferite formaţii orchestrale jugoslave.

★

Opera „Toba de mătase" de compozitorul japonez Yoshiro Irino a fost distinsă cu Premiul pe anul 1962 al oraşului Salzburg.

★

Creaţia lui Hector Berlioz, de la a cărui naştere se împlinesc 160 ani, va sta în centrul Festivalului Internaţional de la Edimburgh din acest an.



Beaumarchais « LA FOLLE JOURNEE OU LE MARIAGE de FIGARO »
Comédie en 5 actes
traduction G.L.Bertenson/.

PERSONNAGES:

Comte Almaviva, Grand d'Espagne — Artiste émérite de la République G.A.Lavrovsky

La Comtesse sa femme — Artiste émérite de la République A.O.Stépanova

Figaro, Valet de chambre du comte, et régisseur du château — Artiste émérite de la République B.F.Batalov

Suzanne, [illegible] — Artiste émérite de la République [illegible] Andreyeva

Marcelina

Antonio,

Fanchett

Chérubin

Bartholo

Basile

Don Gu

Fedrille, piqueur du comte — E.I.Gouzier
Valets, domestiques, paysans, musiciens,
La scène se passe au château d'Agnas-Fresnes, à trois lieues de Séville.
Mise en scène de l'Artiste du Peuple de la République: [illegible] STANISLAVSKY,
Régisseurs: Artistes émérites de la République E.E.Télékova et F.I.Yerchilov.
Artiste peintre: Artiste du Peuple [illegible] la République: A.Y.Golovi [illegible]
Compositeur: Artiste [illegible] blique: R.M.Glière
Costume [illegible] de l'Artiste du Peup[illegible] P.Lassnova
[illegible] que: travailleur émé[illegible] Ilinov.
[illegible] niciens de l'Artiste [illegible] A.Y.Dranislavskaia

LA FIANCEE DU TSAR
Opéra en quatre actes
Musique de N. Rimski-Korsakov

Personnages:

Vasili Sobakine — G.Nivorski
Marfa, sa fille — N.Zhirova
Grigori Griaznoi, opritchnik — T.Nokiev
Grigori Malouta Scouratov — A.Petrisov
Ivan Lykov, boyard — S.Smirnov
Lioubacha — M.Goldina
Bomélius, médecin du tsar — M.Gallinedjan
Domna Sabourova, femme de boyard — A.Nazarievskaia
Dounia, sa fille, amie de Marfa — E. Lioubanevaia
Ielena, femme de charge de Sobakine — L. Pan
Tsar Ivan le Terrible — V.Kingorsov
Un opritchnik — D.Orenov
Un jeune homme — V.Donsky
Une jeune boyarine — A.Fedoseieva

Mise en scène: Artiste émérite de la République V. STANISLAVSKI
V. ALEXEIEV

Régisseurs: V.Alexeiev
I.Schelovo
V.Zaissevsk

Diriguer: D.Rudzine
Maître de chœur: I.Vinogradov
Artiste décorateur: I.V.Ilinov

LA FIANCEE DU TSAR

Opéra en quatre actes

Musique de N. A. Rimski-Korsakov

LA FIANCÉE DU TSAR

OPERA EN QUATRE ACTES

Musique de

N. A. RIMSKI-KORSAKOV

C. Stanislavsky Nemirovitch-Dantchenko

N. RIMSKI-KORSAKOV

Intourist

MOSKAUER THEATER-FESTSPIELE

Intourist

PROGRAMM DER FESTSPIELE

SEPTEMBER

1 — "BORIS GODUNOW"
2 — "INTERVENTION"
3 — "FLAMMEN VON PARIS"
4 — "DAS WEDERLEIN UND DER AFFE"
5 — "200 000"
6 — "WAS IHR WOLLT"
7 — "BARBIER VON SEVILLA"
8 — "KAMELIENDAME"
9 — "LJUBOW JAROWAJA"
10 — "OPTIMISTISCHE TRAGÖDIE"
"JAKOB BULITSCHOW"

Facsimile după programe de sală ale unor spectacole cu regia de K. Stanislavski aflate în Colecţia Maria Filotti

Facsimile ale unor materiale referitoare la arta lui Stanislavski apărute în presa romînească din trecut

Centenarul Stanislavski

C. C. GHENEA

Ecouri despre arta lui Stanislavski în Romînia

Concepţiile despre artă ale lui Stanislavski au constituit în ţara noastră, decenii de-a rîndul, obiectul unor aprofundate şi îndelungate discuţii şi cercetări. Oameni de teatru şi cultură ca V. Maximilian, Paul Gusty, Victor Eftimiu, Maria Filotti, Soare Z. Soare ş.a. au asistat la spectacole dramatice sau lirice puse în scenă de genialul regizor sovietic, sau l-au văzut jucînd, alături de ceilalţi actori din trupa sa, piese de teatru, vodeviluri, operete, opere etc.

Unii regizori din ţara noastră au căutat să se apropie de concepţiile sale, montînd piese [1]) în conformitate cu metodele Teatrului de Artă — iar cîţiva corespondenţi de presă au reuşit să-i ia interviuri [2]) lui, sau colaboratorilor săi [3]). Cadrul cunoaşterii operei sale era lărgit în mod continuu prin publicarea de ştiri cu privire la activitatea sa, traduse din periodicele sovietice şi apusene.

*
* *

Atît opera cît şi persoana lui Stanislavski erau apreciate încă dinaintea primului război mondial — după cum o mărturiseşte printre alţii şi Vladimir Maximilian [4]) — afirmînd cu mîndrie că era unul dintre primii actori romîni care-l văzuse la lucru. Din acest motiv, nu trebuie deci să mire tonul oarecum familiar, dar deosebit de cald, în care erau concepute în ziarele noastre noutăţile despre Stanislavski şi teatrul său. Era o veche şi bună cunoştinţă şi, raportîndu-ne tot la Maximilian, o sursă nelimitată de învăţăminte [5]).

*
* *

Îndată după primul război mondial, guvernele reacţionare din ţară nu permiteau să răzbată decît cu greu ştiri din primul stat socialist din lume, indiferent că erau cu privire la viaţa economică sau culturală. Creşterea mişcării revoluţionare din Romînia [6]) şi marele interes pe care-l purta intelectualitatea progresistă pentru desfăşurarea unor relaţii de bună vecinătate precum şi dezvoltarea unor relaţii culturale normale cu Uniunea Sovietică au avut darul să destrame zidul cu care încercase burghezia să înconjoare tînăra republică din răsărit. Astfel, în cadrul primelor relaţii culturale, al primelor date cu privire la viaţa artistică din Uniunea Sovietică, apar ştiri despre Stanislavski.

În primul articol cu privire la Stanislavski — apărut în noiembrie 1921 — se aduceau la cunoştinţa publicului noile preocupări ale genialului regizor, noile sale activităţi creatoare [7].

„*Teatrul Artelor* a rămas încă teatrul preferat al moscoviţilor... Activitatea directorului Stanislavski este foarte mare. El nu oboseşte de a căuta noi căi de activitate, actualmente se ocupă de studierea operei".

Cele scrise atît de succint sînt bazate pe nenumărate date. În acel moment, Stanislavski începuse să pună în scenă o operă mai veche din repertoriul său, Evghenii Oneghin de Ceaikovski, în cadrul Studioului de Operă înfiinţat în decembrie 1918 [8]). Era frig, cumplit de frig, mai ales că spectacolele aveau loc în săli improvizate, inapte pentru acest scop [9]). Din acel moment şi pînă la sfîrşitul vieţii, Stanislavski s-a ocupat în mod paralel de teatrul de dramă şi de cel de operă.

1 „Comedia", Bucureşti, 18 oct. 1927.
2 „Rampa", 19 septembrie 1929.
3 „Adevărul literar şi artistic", 14 februarie 1926.
4 V. Maximilian, Evocări, ESPLA, 1956, p. 232.
5 V. Maximilian, op. cit., p. 235.
6 V. I. Lenin, Opere, vol. 32, p. 102.
7 „Rampa" nr. 1224, 25 noiembrie, 1921, p. 7.
8 Stanislavski, Viaţa mea în artă, Ed. Cartea Rusă, 1951, p. 475.
9 O Stanislavskom, Sbornik vospominanii, Moskva, 1948, p. 391.

Scenă din Evghenii Oneghin

Materialele apărute în presa dintre cele două războaie cu privire la Stanislavski au aspecte diferite, mergînd de la date cu caracter personal şi pînă la cele mai mici amănunte cu privire la repertoriul abordat.

Ceea ce apare mai pregnant — din primul moment al cercetării ştirilor despre activitatea sa — este faptul că metodele stanislavskiene au influenţat concepţia regizorală pe care se baza montarea operelor atît la Bucureşti, cît şi la Cluj, Iaşi etc.

Dacă în teatrele noastre de operă se dădea prioritate unor voci, sau unor actori, în detrimentul întregii acţiuni uneori, Stanislavski scotea în evidenţă esenţialul dintr-o operă, armonizînd mişcarea scenică şi acţiunea corului cu cea a soliştilor. În acest mod, caracterele se conturau mai precis, căpătau viaţă şi conţinut. Acestea se bazau pe concepţia că la baza spectacolului de operă stă întotdeauna acţiunea care se cere întruchipată pe scenă, determinată fiind de text şi mai ales de partitură [10]).

Iată de ce în cele mai multe materiale cu privire la metodele lui Stanislavski de a regiza opere se discuta mai ales mişcarea scenică.

„Mişcarea grupelor care se formează şi se împrăştie în acelaşi tempo, constituind amănunte variate ale acţiunii principale, era condusă cu o artă deosebită şi cu o grijă amănunţită care contribuia la realizarea armoniei, scria un cronicar, referindu-se la regizarea operei „Carmen" de Bizet. Alegerea costumelor indica o măsură egală de fantezie şi gust, mai ales în ce priveşte mişcarea şi culorile."

„Corurile nu apăreau în mase compacte ci se întîlneau întîmplător pe scenă. Pretutindeni se observa tendinţa de a lupta contra convenţionalismului" [11]).

Astfel, se reliefa mai cu seamă caracterul popular al operei, iar „Carmen... era o adevărată fiică a poporului, plină de pasiune şi fără cruţare în frumuseţea şi graţia ei" [12]).

În cronica sus-citată se pomenise numele teatrului şi cel al scenografilor, iar cel al regizorului nu. Opera „Carmen" fusese pusă în scenă de către elevii lui Stanislavski, după indicaţiile sale, el fiind suferind în acele momente [13]). Mai era încă un alt motiv care făcea să nu se indice cine regizase. Marea majoritate a actorilor, regizorilor, cîntăreţilor, balerinilor sovietici erau consideraţi la noi ca foşti elevi ai lui Stanislavski [14]). Toţi aveau „aceleaşi vederi şi năzuinţe", astfel că de multe ori cînd se discuta un spectacol sovietic, regizorul era, axiomatic, Stanislavski.

O altă latură a genului în care înţelegea el să monteze un spectacol, o constituia legătura organică a mişcărilor actorilor cu cele exprimate muzical, subordonate aceloraşi legi de acţiune scenică. Aceasta trebuia să transforme spectacolul de operă dintr-un concert costumat într-un adevărat spectacol de dramă muzicală. Pentru aceasta, interpretarea scenică trebuia ridicată la nivelul celei muzicale, acţiunea cîntăreţului armonizîndu-se perfect cu cea impusă de partitură. Reînnoirea spectacolului de operă, spunea Stanislavski, trebuie să se sprijine pe materialul muzical. [15]) Sarcina regizorului şi actorului de operă este de a surprinde tabloul sonor, acţiunea muzicală, de a transforma acest tablou sonor în tablou dramatic, adică vizual.

Piaţa Sverdlov cu Teatrul de Artă

Colecţia Maria Filotti

Această concepţie era neobişnuită la noi, unde actorul de operă venea la rampă pentru a-şi debita cantilena. Asistînd la un spectacol dat de foşti elevi ai lui Stanislavski, poetul Adrian Maniu a fost impresionat tocmai de faptul că aceştia reuşiseră să lege organic mişcarea scenică de muzică :

„Dansul sau muzica intrau atît de legate de joc, atît de pornite din lăuntrul fiecărui artist, încît rămîneau de fiecare dată fragede şi păreau de fiecare dată că atunci răbufnesc pentru întîia oară" [16]).

10 G. Kristi, Activitatea lui Stanislavski în operă, Moscova, Iskusstvo, 1952, p. 258.
11 „Rampa" nr. 1533, 7 decembrie 1922.
12 ibidem.
13 O Stanislavskom, op. cit. p. 394.
14 „Rampa", 1712, 14 iulie 1923.
15 G. Kristi, op. cit., p. 257.
16 „Rampa", 14 noembrie 1928.

Stanislavski și clasa lui de Operă, 1937

O analiză mai largă a apărut însă din scrierile lui Alexandru Sahia și apoi ale Mariei Filotti, după ce aceștia asistaseră la Moscova, în 1934, la spectacolul dat de Stanislavski cu „Nunta lui Figaro" pe muzica lui Reinhold Glier. În montarea acestei piese Stanislavski reușise să scoată în evidență caracterul ei popular revoluționar [17]), descotorosind-o de vechile șabloane care o transfomaseră într-o comedie oarecare. Și aici, ca și în alte piese, ceea ce a impresionat mai mult a fost nota dramatică imprimată piesei, armonia perfectă între mișcarea scenică și muzică și mișcarea maselor, care reliefa în anumite momente cadrul istoric al comediei.

„Ceea ce a plăcut însă în mod extraordinar spectatorilor străini a fost felul de redare de către Stanislavski a operei „Nunta lui Figaro" de Beaumarchais", scria Sahia [18]).

„Stanislavski este pentru interiorizarea spectacolului și vrea să facă într-o oarecare măsură din operă, piesă. La el eroii nu mai cer bunăoară bucata de pîine sau paharul de apă în cîntec, pe note, ci le cer în modul obișnuit ca actorul de dramă. Pe această cale se îndepărtează nota ridicolă care a existat în operă. De aceea Stanislavski nu-și recrutează actorii pentru teatrul său decît dintre aceia care, pe lîngă voce, sînt și buni actori de dramă. Așa se explică și faptul că toate spectacolele lui au o armonie desăvîrșită între cîntec și mișcare de pe scenă".

În notele sale, marea actriță Maria Filotti completa cele de mai sus, arătînd că realizarea mediului istoric și desfășurarea panoramică a acțiunii au scos în evidență eroul principal al piesei, poporul.

„Am văzut acolo (n.n. la Moscova) montată de Stanislavski „Nunta lui Figaro" în decoruri și costume încîntătoare după tablouri de Goya, iar parcul de la final era montat... pe o scenă turnantă încît îți dădea impresia că acțiunea se desfășoară pe o suprafață de kilometri" [19]).

Și, ca o completare, „Era un strălucit exemplu de valorificare creatoare prin regie, a ideilor din text, un desăvîrșit respect față de acesta" [20]).

17 N. Gorceakov, Lecțiile de regie ale lui K. S. Stanislavski, ESPLA, pag. 356.
18 Al. Sahia, U.R.S.S. azi, Ed. Ramuri, 1935, pag. 151.
19 Note inedite din Colecția Casei memoriale Maria Filotti.
20 Maria Filotti, Am ales teatrul, EPL, 1961, p. 261.

Ca o încununare a cunoașterii teoriilor lui Stanislavski asupra teatrului de operă vin cele două interviuri, primul luat de către Iosef Melnic lui Vladimir Nemirovici Dancenko, elev și colaborator al lui Stanislavski și al doilea luat de un corespondent de presă romîn, în 1928, genialului regizor.

Nemirovici Dancenko arăta [21]) că atît el cît și Stanislavski se convinseseră încă înainte de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie de necesitatea modificărilor, de înnoirea teatrului de operă. „Scena muzicală, spunea el, opereta ca și opera, precum toată lumea știe, s-a fixat în anumite forme convenționale, devenite aproape proverbiale și atingînd adesea limitele ridicolului."

Se punea problema repunerii operei în justa ei valoare, deoarece își pierduse puterea de convingere. Ruperea șabloanelor învechite, fixate de trupele de operă italiană care străbătuseră Europa tot veacul XIX și primele decenii ale veacului nostru, trebuia realizată. Iar apariția noilor forme de punere în scenă, conform concepției realist-socialiste a lui Stanislavski, pusese în încurcătură pe teoreticienii burghezi ai teatrului.

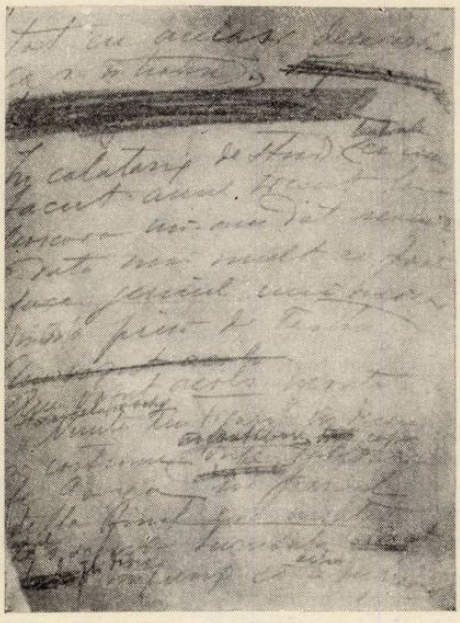
„S-a afirmat adeseori, spunea Stanislavski corespondentului ziarului „Rampa" [22]), că teatrul nostru își schimbă prea des directivele. Eu nu cunosc o directivă unică în montări, deoarece fiecare piesă trebuie înscenată în alt mod, în spiritul în care a fost scrisă".

Genialul regizor înțelegea să ridice teatrul de operă la nivelul pe care-l atinsese cel dramatic, cerînd pentru aceasta actorilor o cît mai bună înțelegere a textului muzical. „Muzica, spunea el, vorbește despre mișcarea sufletului, chiar mai mult decît orice artă" [23]).

„Actualmente, continua el în interviu, mă ocup cu problema dificilă a montării operelor. Pe cînd teatrul a luat o dezvoltare extraordinară, opera a rămas, în ceea ce privește înscenările, mult în urmă. De aceea

21 Adevărul literar și artistic nr. 271, 14.II.1926.
22 „Rampa", nr. 3206, 29.IX.1928.
23 G. Kristi op. cit. pag. 257.

Stanislavski cu: Șaliapin, Kacialov, Moskvin, pictorul Sirin



Autograf inedit
Maria Filotti

cred că se pot realiza inovații interesante în domeniul muzicii dramatice."

Aceste inovații se refereau în mod precis la redresarea artei scenice muzicale prin ștergerea unor bariere artificiale care împărțeau operele în diferite categorii — fapt considerat de către Stanislavski drept lipsit de sens [24]). De altfel, el a subliniat acest lucru și în interviul acordat Rampei.

„Se observă actualmente o tendință de a reface opera „adevărată" — acea a vechilor italieni și a lui Meyerbeer..., de drama muzicală a lui Wagner și urmașilor săi. De fapt expresia „dramă muzicală" nu e decît joc de cuvinte fiindcă... fiecare operă nu e altceva decît o piesă ilustrată prin muzică, deci o dramă muzicală."

Pornind de la contextul muzical, Stanislavski cerea interpreților să respecte, în modul cel mai strict posibil, cele cerute de compozitor și să se adapteze stilului respectiv.

„Eu mă străduiesc, spunea el în continuarea interviului, să realizez montările operelor în stilul muzicii. La o muzică realistă, de pildă Musorgski, aduc o montare în același caracter. Încerc să realizez o contopire armonică a ritmului, a cuvintelor cîntate și a acțiunii."

În acest sens, el cerea, după cum își amintește dirijorul Boris Haikin [25]), o pronunțare corectă, o dicțiune perfectă. „Dacă executînd această operă (n.n. Boris Godunov) vom face să ajungă la auditori toate cuvintele de la primul și pînă la ultimul, aceasta va reprezenta o mare revoluție în operă".

După cum mărturisea în interviu, Stanislavski lucrase ani de zile la reconstituirea operei Boris Godunov în spiritul celor scrise și concepute de Modest Musorgski. El încercase să-i transmită prin viziunea sa scenică „caracterele originale ale compozitorului" [26]). Reușise această „versiune originală" a operei Boris Godunov prin muncă asiduă și îndelungată concomitentă cu experiența unor montări anterioare ale multor opere din repertoriul rus și clasic, de pildă „Oneghin" și „Dama de Pică" de Ceaikovski, „Mireasa Țarului" și „Noaptea de mai" de Rimski-Korsakov, „Boema" de Puccini etc.

Ca interpret perfect al teatrului de operă, el cita pe unul singur, pe Feodor Șaliapin [27]). Marele interpret înmănunchia o voce minunată, un simț artistic și un joc de scenă genial [28]). Luîndu-l drept model, Stanislavski cerea mai ales tineretului să învețe de la Șaliapin.

*
* *

În ce privește repertoriul abordat, acesta avea o mare întindere, de la opere clasice și pînă la ultimele lucrări ale compozitorilor sovietici. El înțelegea să promoveze, alături de marile opere intrate de decenii în repertoriu, noul și actualitatea [29]). Astfel, a prezentat în premieră baletul „Fotbalistul" de Oransky, „Lola" de Vasilenko, piese de balet scrise de Serghei Prokofiev, împreună și concomitent cu Oneghin [30]), sau Don Pasquale de Donizetti [31]).

Cu același curaj cu care propagase lucrările noi, aduce pe scenă și tineri actori — dintre care unii, ca de exemplu Grigore Ciornei, dat drept pildă de gazeta sovietică Moskauer Rundschau, nu avea decît „șase luni de învățătură în seminarul teatrului nostru de artă" [32]).

*
* *

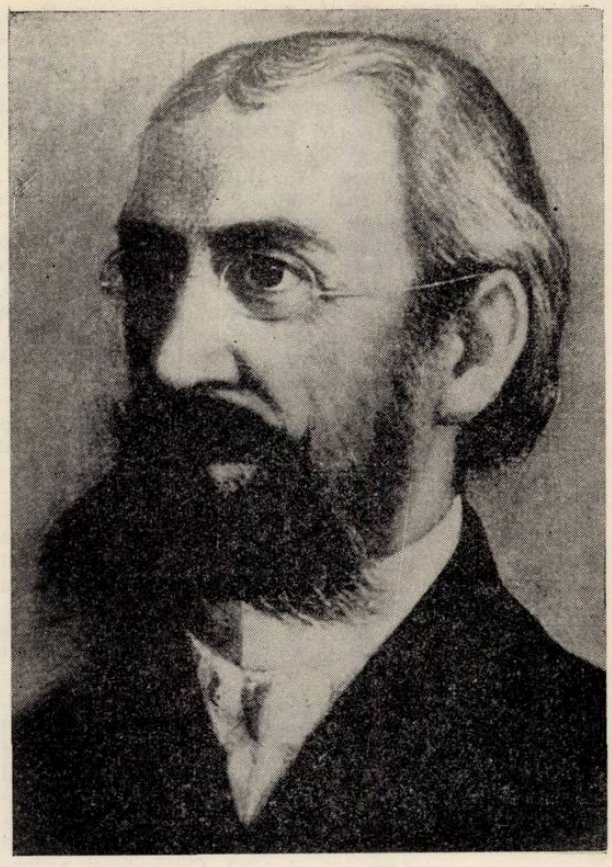
Stanislavski a fost una dintre cele mai proeminente figuri ale teatrului mondial. Pentru teatrul nostru, pentru mișcarea noastră artistică, deși posibilitățile de cunoaștere a operei sale în perioada dintre cele două războaie au fost reduse, a avut totuși o importanță majoră. Personalitatea și opera sa, teoriile sale s-au reflectat astfel și în dezvoltarea teatrului și operei românești în răstimpul dintre anii 1920 și 1944.

24 Vecernaia Moskva, 16.XII.1932.
25 O Stanislavskom op. cit. p. 418.

26 „Rampa" loc. cit.
27 Adevărul literar și artistic, loc. cit ; O Stanislavskom, passim.
28 O Stanislavskom, op. cit. 393, 421.
29 Rampa, 3554, 7 octombrie 1929.
30 idem, 2820, 20 martie 1927.
31 idem, 5438, 29 februarie 1936.
32 Rampa, 3610, 3 februarie 1930.

GEORGE BREAZUL

Iacob Mureşianu



Din numeroasele documente social-politice, economice şi culturale care provin din vechiul oraş de sub coama Carpaţilor, Braşovul, multe sînt privitoare la istoria muzicii romîneşti. De-aci coborau, la finele secolului XVIII, muzicanţi pentru capela curţii domneşti a lui Alexandru Ipsilanti şi pentru educaţia muzicală a beizadelelor. La începutul secolului următor, XIX, chemat de logofătul Grigore Sturza, pornea de-aci şi se stabilea la Iaşi pravilistul Flechtenmacher, tatăl muzicantului înaintaş, iar la 1847 se năştea aci Gheorghe Dima. Bejeniile răzvrătirilor valahe, spre potecile Braşovului urcau munţii ; vibrau puternic aci sentimentele revoluţionarilor paşoptişti.

Gheorghe Ucenescu, cîntăreţul bisericii Sf. Nicolae din Schei, „ucenic al d-lui Anton Pann" — cum se mîndrea el — culegea, după pilda dascălului său, versuri şi viersuri populare şi le nota la fel ca el în semnele psaltichiei.

Din Bucovina, Hurmuzăcheştii trimeteau lui Gheorghe Bariţ ştiri asupra culegerilor de melodii populare întreprinse de Miculi, iar Iacob Mureşianu, directorul de gimnaziu şi ziaristul orînduia jocuri şi melodii ţărăneşti într-un fel de cadril naţional, „Romana".

Dascăli de carte Bariţ, Andrei şi Iacob Mureşianu fac să apară în Braşov „Gazeta Transilvaniei" şi „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", luptînd cu dîrzenie pentru afirmarea şi susţinerea drepturilor poporului nostru, a cărui fiinţă naţională, sub stăpînirea habsburgică, era grav ameninţată. Pe acelaşi drum păşeşte la rîndul său, Iacob Mureşianu, şi el vlăstar al „luptătorilor Mureşeni" — cum îi numea Kogălniceanu.

Fiu al lui Iacob Mureşianu, redactorul şi proprietarul „Gazetei", născut la 29 iunie 1857, micul Iacob se impune atenţiei celor din juru-i prin darurile sale muzicale : începe să compună în maniera dansului de salon vienez, cîntă la pian, dirijează ; i se cîntă compoziţii. Neîncrezători în puterea muzicii de a asigura celor ce i se consacrau mijloacele necesare de existenţă materială, părinţii, în Principate, ca şi în Transilvania, căutau să îndrume pe fiii lor spre cariere mai lucrative şi mai sigure. De aceea după terminarea liceului din Braşov, deşi tatăl său îi aprecia „compoziţiile muzicale" — între altele un cadril compus din melodii romîneşti ar fi voit să i-l tipărească — tînărul Iacob este trimis la Viena şi înscris la Politehnică, spre a deveni inginer.

Paralel cu învăţămîntul elementar şi secundar, el îşi însuşise cu mare facilitate, de la profesorul Nowotny din Braşov, o serie de abilităţi practice muzicale, care îi dau posibilitatea ca, în Viena, marele oraş al muzicii, să urmărească, cu şi mai mare interes şi asiduitate, variate şi multiple manifestări artistice şi să trăiască intens adînci impresii muzicale. Să observăm apoi, tendinţa lui de a „face muzică" în diferite familii, în saloane.

Nu renunţă la compoziţie ; de atunci, din 1880, datează Fantazia romînească de concert pentru piano, în forma unei sonate, pe tema „De-aş fi, iubito, gingaşa floare", romanţa atît de mult cîntată dincoace de munţi. Iar muzica pune în aşa chip stăpînire pe întreaga sa fiinţă, încît după trei ani de serioase studii politehnice, le părăseşte, hotărît să se consacre definitiv cultivării ei. Se înapoiază, deci, în ţară, şi ocupă o catedră de muzică la liceul din Năsăud. Dar oricît de atrăgătoare perspective i s-ar fi părut că-i oferă situaţia de profesor de muzică la o şcoală grănicerească unde învăţase tatăl său, şi oricît de rodnică activitate obştească începe să desfăşoare, apoi, fireşte, necontenit stăpînit de ideea creaţiei muzicale, Iacob Mureşianu devine mai conştient de lacunele pregătirii sale tehnice ; şi ia hotărîrea să le înlăture. Astfel, după un an de experienţă didactică dar şi muzicală, el pleacă la Leipzig, pentru a-şi sistematiza şi desăvîrşi studiile muzicale.

La Conservatorul din Leipzig, fundaţia lui Mendelssohn-Bartholdy, ajunge Mureşianu elev al renumiţilor pedagogi, Jadassohn şi Reinecke, la care îşi desăvîrşea învăţătura şi Gheorghe Dima. Jadassohn era atunci o autoritate recunoscută în toată lumea, în teoria muzicii, armonie, contrapunct, canon şi fugă, iar Reinecke, celebru virtuoz pianist, pedagog şi compozitor, a fost multă vreme şi dirigent la Gewandhaus. E uşor de închipuit ce puternic ecou au putut trezi în sufletul tînărului ardelean cuvintele pe care i le spunea Reinecke : „Din dumneata va fi ceva ; cînd vrei să ştii unele lucruri, vino la mine". Şi la Jadassohn acasă era primit el, pentru a discuta diferite probleme teoretice şi a se documenta. De ţinut în seamă apoi viaţa muzicală a Leipzig-ului vremii, oraşul editurilor şi al presei muzicale, marii virtuoşi care se perindau pe podiul de la Gewandhaus, concertele, audiţiile, precum şi reprezentaţiile de teatru muzical, la care Mureşianu participa acum, nu ca la Viena, ca diletant, ci ca sîrguitor învăţăcel pentru deprinderea şi perfecţionarea mijloacelor tehnice ale compoziţiei clavirului şi a cunoaşte cît mai temeinic principiile artei muzicale. În corespondenţa sa sînt numeroase ştiri pri-

vitoare la seriozitatea studiilor pe care le făcea, trudind zi și noapte ; comunică aprecierile, totdeauna elogioase ale profesorilor, mai ia și lecții particulare de teorie, studiază și cîntul precum și literatura muzicii și a operilor de artă mai mari. Lucrează cu pasiune la compoziție ; îi lipsește o carte cu poezii romînești, intenționînd să scrie cînturi sau coruri ; trimite în țară cîntece — „Întoarcerea în țară", „Flori de nufăr" —, mai compune 30 lieduri, precum și o fantezie. Obține două premii „Mendelssohn" pentru canon — duetele „Ce a fost, a fost" și „Cum n-ar fi fost" pe versuri de Nenițescu. Și încă, în același timp, compune el și o lucrare simfonică, Uvertura festivă „Ștefan cel Mare" pagini de poem simfonic, în care vechea poezie a lui Bolintineanu, „Mama lui Ștefan cel Mare", este ilustrată muzical cu abilă paletă orchestrală, lucrare atît de revelatoare pentru orientarea și capacitatea artistică a tînărului compozitor. La Gewandhaus i se cîntă șase lieduri. În 1880 scria din Leipzig că lucrează, pentru revista „Lyra Romînă" din București, un studiu despre „Desvoltarea operei în Italia, Germania și Franța". De la Jadassohn a obținut un deosebit de elogios certificat, în care sînt consemnate admirabilele progrese făcute de Mureșianu la pian, contrapunct și compoziție și desvoltarea într-un chip fericit a bogatelor și frumoaselor sale însușiri. „Talent și silință, cunoștințe și serioase năzuinți sunt calitățile sale demne de cea mai mare laudă" — certifică acest document.

Timp de trei ani, cît studiază la Leipzig, Mureșianu trăiește, observă, reflectează și își face planuri de viitor. Înapoiat în țară, a fost numit profesor la gimnaziul greco-ortodox din Brașov, diriginte al corului „Reuniunii de cîntări" și al celui de la Biserica Sf. Nicolae din Schei. Era succesorul lui Ciprian Porumbescu, a cărui operetă națională „Crai Nou" se reprezentase aci în 1882. Cu aceeași ardoare, ca și la Năsăud, dar cu mai clară înțelegere a nevoilor de educație muzicală a poporului și tineretului școlar, el reîncepe, în orașul său natal și în mediul muzical de aci, munca didactică și obștească. Tot atît de activ lucrează el în domeniul compoziției. De curînd, Biblioteca Academiei R.P.R. a achiziționat un prețios manuscris muzical ; patru piese, 24 pagini de muzică pentru pian de Iacob Mureșianu, în care motivele populare se impun ca rol decisiv în compozițiile lui, piese datate Brașov, 13 April 1884, ceea ce este o dovadă a activității creatoare din această epocă.

Dar considerații de ordin confesional, greco-catolic, au contribuit ca, în 1885, el să părăsească condițiile favorabile pe care i le oferea vechiul oraș de cultură muzicală și să devină profesor la Școlile Blajului, în centrul de pregătire intelectuală al lui Bariț, Andrei și Iacob Mureșianu ; de la Blaj adresase Simeon Bărnuțiu la 1848 apelul către inteligența romînă să nu se depărteze de popor, „țineți cu poporul toți".

În Blaj, tînărul compozitor găsește climatul spiritual favorabil naturii și educației sale. Dar profesorul este întîmpinat aci de obligațiile de catedră în care tot restul vieții, peste trei decenii, avea să muncească din greu, uneori pînă la 46 ore săptămînal de trudnică încordare didactică.

Decizia de numire prevedea : 1) Să propună muzica vocală și instrumentală ; 2) Să pună pe note cîntările bisericești precum se cîntă aici (la Blaj) ; și 3) Să formeze un cor de cîntări pentru catedrală și altul de muzică instrumentală compus din junimea studioasă de la institutul din Blaj. Nu trebuie pierdut din vedere că din aceste stipulațiuni decurg obligații didactice și artistice diverse, potrivit specificului fiecărui tip de școală, altă programă analitică urmînd a fi întocmită și predată teologilor, alta normaliștilor, care trebuiau să învețe și cîte un instrument de predare, alta celor dintr-o școală de cultură generală, pentru școala civilă de fete fiind prevăzut și studiul pianului. În afară de orele de curs propriu zise, erau ore speciale de ansamblu coral și de orchestră. Pe lîngă toate acestea, în așa numitul Conservator al lui Iacob Mureșianu, erau pregătiți elevii talentați, care aveau ore și cursuri speciale teoretice și practice.

Din activitatea creatoare de la catedră este de semnalat colecțiunea de cîntece corale pentru școlile elementare, medii și secundare, în care sînt de aflat indicii asupra metodei de compoziție a lui Mureșianu și tendința lui de a porni și în învățămînt de la ideea de cîntec popular ; astfel este colinda — culeasă de Sever Sepețean, unul din conducătorii vestitului cor țărănesc de la Chizătău, — sau piesa „Copilul și părinții", alcătuită dintr-o „doină" — un autentic motiv de doină ardelenească — cu acompaniament de cor și un allegro vioi.

Factor decisiv în formarea concepției sale artistice este acel ardent patriotism în care s-a născut și s-a dezvoltat, pe care l-a cunoscut în casa părintească și în mediul cultural al fruntașilor vieții intelectuale, politice și sociale ardelenești. Seratele date în familiile „inteligenței", ale cărturarilor, dar mai ales în așa numitele cazine romîne, muzica, jocul și costumul național precum și teatrul lui Alecsandri jucat de amatori au răscolit și înviorat viața romînească a transilvănenilor. De remarcat, din punct de vedere muzical, relațiile pe care Iacob Mureșianu le are, de copil, cu muzica apărută la București. Într-una din primele, dacă nu chiar prima sa apariție ca pianist în orașul său natal, printre piesele pe care le execută sînt : „Te iubesc", romanță romînă — de Dimitrie Florescu, transcrisă pentru piano de Alexis Gebauer, „Ploaia sau Garofița", horă națională — originalul zice „melodie romînă" de Berdescu — pe care Dima a folosit-o în corul său „Hai în Horă" —, apoi „Carnavalul din București" de Lorenzo și „Bălcescu murind" fantezie națională de Wiest. Și menționata „Gingașa floare", arie numită moldovenească, a fost transcrisă pentru piano de către Alexis Gebauer și Alexandru Berdescu, de către Eduard Wachmann pentru voce și orchestră și prelucrată pentru pian de Nesslern în menționatul „Carnaval din București", apoi, cum s-a arătat și de către Iacob Mureșianu. Din aceeași sursă de dincoace de Carpați este tema inițială din Uvertura „Ștefan cel Mare", după cunoscuta melodie a lui Flechtenmacher. E muzica pe care, din copilărie el a auzit-o în casa părintească și a cîntat-o, a găsit-o printre notele aflate în biblioteca familiei. Alături de aceste note romînești, era adunată aci muzica de dans, valsuri, polci, cadriluri, romînești și străine, care au exercitat o influență asupra formației muzicale a tînărului. De acest gen sînt de altfel și primele încercări de compoziție apărute — ceea ce nu este de trecut cu vederea — în București în editura Gebauer, ca de exemplu, „Suvenir de Năsăud", polcă, opus 24 și „Lumpacia", tot polcă, op. 30.

Despre raporturile editoriale cu firma Gebauer face mențiune și corespondența sa din Leipzig. La București, la Graeve, a apărut, de asemenea, „Marșul Cooperatorilor Romîni", compus în 1883, cu prilejul expoziției cooperatorilor. Opus 20 „La Eliza", este și aceasta o „polcă franceză", tipărită în revista bucureșteană „Lyra Romînă", în chiar numărul al doilea de apariție, din 9 decembrie 1879 ; iar în numărul de pe mai 1880 este anunțată apariția la Năsăud a cadrilului „Aurora". Din această colaborare cu „Lyra Romînă — este foarte probabil — Mureșianu a căpătat sugestia de a redacta o revistă de muzică ; evident, însă, de primordial interes pentru el nu mai putea fi „Lyra", ci „Muza" romînă, inspiratoare a creației. Iar pentru a lua cunoștință de încă un aspect al preocupărilor care contribuie cu rol determinant în structurarea personalității artistice a lui Iacob Mureșianu și o caracterizează, este de amintit scrisoarea din Leipzig către fratele său, datată 14 iunie 1881, în care, comunicîndu-i că,

în timpul vacanței de vară, va veni în țară, scrie: *„Scopul și tendința mea în artă, nu o pot urmări și nutri aicea (în Germania), ci numai în țară. Tot ce am auzit și știut pînă acuma muzică românească, s-a finit la mine, tot am întrebuințat; trebuie să-mi adun altele nouă, se înțelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, nici pe laer, — dacă voi să lucru românește. Voi să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul romîn; ăsta e punctul întîi; punctul doi e că, prin aceia că le adun, am dreptul să le răpesc și pentru mine în opurile mele. Oh! ce frumoase sonate și simfonii voi croi din ele!"*

Pentru muzicologia românească, pentru folcloristică și pentru strădaniele de fundamentare a stilului propriu, autentic, de compoziție, de școală națională, ideile și datele conținute în citatul text, sînt de capitală importanță istorică. Dintre multiplele puncte de vedere din care pot fi luate în considerare, sînt de evidențiat și de reținut din scrisul lui Mureșianu, în primul rînd: 1. ideea de culegere a folclorului nostru muzical, 2. cea de valorificare artistică a lui și 3. datele relative la activitatea dezvoltată de el în ambele direcții. Dincoace de munți, în 1882, prin graiul lui Alecsandri, a fost pusă în discuția Academiei Române și înscrisă în planul ei, culegerea „ariile românești" — cum se zicea pe acea vreme. Ei bine, înainte de această inițiativă și înaintea altor mari înaintași ai noștri care au fost în vreun chip preocupați de folclorul muzical, Iacob Mureșianu, tînărul care nu avea atunci mai mult de 24 de ani, ajunsese să-și dea seama de valoarea muzicii noastre populare și de necesitatea de a o culege și nota.

Dacă această constatare este de natură a înscrie în folcloristica noastră o dată așa de importantă, apoi și ideea de creație românească, de prelucrare artistică a melodiilor, nu-și aflase, pînă în acel moment, o formulare atît de cutezătoare, precisă și cuprinzătoare: „sonate și simfonii" — își propune compozitorul și în acest chip se exprimă. Enunțarea acestor principii nu este abstractă; ea este făcută pe baza experienței practice a culegătorului și a creatorului. El amintește de tot ce a auzit și știut ca muzică populară, ceea ce a și prelucrat în compozițiile sale de pînă atunci. Așadar, încă din timpul studiilor, Mureșianu compusese o serie de lucrări în care era folosită muzica populară; și, desigur, această activitate a continuat și în anii următori.

În ianuarie 1888, după patru ani de la numirea ca profesor la Blaj, Iacob Mureșianu scoate primul număr din „Muza Romînă", foaie muzicală și literară. Abia atunci ia lumea cunoștință de bogata și originala producție artistică acumulată de redactorul revistei, căci, de fapt, „Muza Romînă" nu e o revistă de discuții teoretice și informații de specialitate, ci o colecție, în fascicole, un magazin de material muzical românesc, în felul cum era „Musik für alle", muzică pentru toți. Dintre cele 16 pagini cît are, în întîiul an de apariție, numai prima și ultima sînt rezervate părții literare și știrilor, restul de 14 pagini cuprind muzică, compoziții originale românești gravate în desăvîrșite condiții tehnice grafice, la Leipzig.

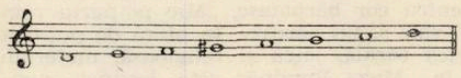
De la primul număr, în „Precuvîntare", după ce afirmă importanța muzicii ca factor de civilizație, Mureșianu caută să aducă explicații complimentare și să adîncească problema muzicii românești, așa cum a fost înfățișată în schița de mai sus, a folclorului și a prelucrării lui. Și conclude: *„În popor, deci trebuie să căutăm originea acelor nenumărate cîntece, doine, salturi și hore, din popor trebuie ele culese, bine studiate după caracter și datini și apoi prelucrate după regulele armoniei și date publicității."* Căutînd să stabilească trăsăturile originale ale melodiilor populare, Mureșianu consideră că pentru un spirit întreprinzător și minte îndrăzneață, ele pot fi ca un adevărat nutriment pentru idei sublime pline de fantezie, la lucrări dramatice, pline de efect și *la bucăți orchestrale de valoare artistică.*

Ca material muzical, primul număr din „Muza Romînă" cuprinde: „Marș jubiliar", compus cu prilejul serbării jubileului de 50 ani ai „Gazetei Transilvaniei", „Frunzuliță de bujor", „Salt ardelenesc", „Hora miresei", „Cimpoiul", Capriciu și romanța „Nu plînge", pe versuri de Nenițescu. Cu excepția romanței, scrisă pentru voce și pian, toate cele cinci piese sînt muzică instrumentală, și anume pentru pian. De același gen este materialul muzical al numărului următor, al doilea: „Dorul țigăncii", „Din Banat", „Bătuta" jocul numit în Muntenia „Banul Mărăcine", un cîntec popular „Lume, lume", armonizat pentru cor bărbătesc, „Mic potpuriu românesc", „Dorul", vals și un heruvic. În afară de puținele piese de muzică corală, laică și religioasă, materialul imprimat în „Muza Romînă" este destinat, cum însuși Mureșianu se exprimă, „inteligheței românești". Cu rare excepții originea acestui material este populară, cîntecul și jocul românesc. Culegerea lui nu are ca scop cercetarea științifică folclorică în sine, ci prelucrarea artistică pentru pian, spre a-l face potrivit concepției romantice germane „salonfähig", ca muzică de casă, de cîntat în familie sau ca „Gebrauchmusik", ca muzică uzuală pentru diferite momente de înălțare sufletească. Cu acest gînd a fost culeasă și prelucrată muzica populară românească și de către Miculi în Bucovina, adică păstrînd neatinsă autenticitatea liniei melodice, doar transpunînd-o pe claviatura pianului și adăugîndu-i un suport de simplu acompaniament acordic. La fel procedează și Mureșianu, culegînd și aranjînd pentru pian un însemnat număr de melodii, mai ales de jocuri românești, salturi — cum le numește el —: bătută, hațegană, țarină, ardeleană, horă, sîrbă, călușer, lugojană etc.

Cu aceeași predilecție pentru pian, drept urmare și a importanței pe care pianul ajunsese să o aibă ca instrument de educație, Mureșianu nu-și limitează activitatea de folosire și de valorificare artistică la aceste elementare procedee; ci, alegînd melodii, fraze sau motive, întorsături melodice și figuri metro-ritmice caracteristice, le variază, le dezvoltă și le orînduiește prin contraste de mișcări, legîndu-le unitar și contopindu-le în piese de mai mare întindere. Astfel sînt capriciile Cimpoiul, Olteanca, Capriciul f-moll, Caprice-Etude și Capriciu fis-moll, improvizațiile Ardeleanca și Fresco, apoi „Cîntec de leagăn", „O noapte pe Tîmpa", „Reminiscență", Mică fantezie de salon și altă fantezie „Muza Romînă", Nocturna „Un vis", Noveletele „O clipă" și „Pe gînduri, Quodlibet, Impromptu, Scherzo ș. a., precum și cele patru potpuriuri românești. În ele răsună elemente melodice populare sau popularizate ușor de identificat cum sînt „Călușarul" în cadrilul „Cunună de flori romîne" — ambele din culegerea lui Heinrich Ehrlich de la 1850 —, „Steluța" de Dimitrie Florescu în capriciul „Olteanca", „Astăzi, fraților romîni" — luat din marșul „Mihai Viteazul" — în al doilea potpuriu, „Bălcescu murind" de Pietro Mezzetti, în al treilea, „Dacă vrei s-alini durerea" în al patrulea etc. Multe motive de dans ardelenesc, dar printre ele unele, ca cele menționate aci, provin din Țara Românească. Întrebuințarea lor demonstrează nu numai valoarea artistică pe care compozitorul le-o atribuie, ci și, mai ales, cea politică — culturală, căreia îi revine menirea de a păstra mereu vie imaginea patriei. Odată cu acest fond patriotic compozitorul este tot atît de preocupat de forma națională a creațiilor sale, pentru care, acolo unde lipsește cuvîntul românesc, ca în compozițiile pentru pian și în general în cele de muzică instrumentală, caută să inventeze limbajul național corespunzător propriu, prin care să-și exprime convingerile și sentimentele și să fie înțeles de popor.

Socotind și cîntecele și jocurile, apoi marșurile, aceste compoziții publicate în „Muza Romînă" în cei patru ani de apariție — 1888, 1894, 1895 și 1906 — un singur număr din 1907, însumează cam *100 de piese* pentru pian, pagini de autentică artă națională, constituind fondul de bază al muzicii românești pentru pian, ceea ce face ca, pe drept cuvînt Iacob Mureșianu să fie considerat întemeietorul acestui gen de *muzică instrumentală în țara noastră.* Compusă cu

ușurință de exprimare naturală, spontană ca o improvizație, și pătrunsă de învăluitor și cald elan liric, de reținut patetism, senină, sinceră și înviorătoare ca primăvaratecele balade și idile de Coșbuc, muzica de pian a lui Iacob Mureșianu este clară, diatonică, cu rari secunde mărite și inflexiuni modale neo-cromatice, ca acel doric tritonic, avînd



treapta a IV-a ridicată, pentru care el are o evidentă predilecție însă cu sigură bază acordică, viguros tonală. Însușirile native ale pianistului, care dispunea de o remarcabilă dexteritate, tehnică, cultivată apoi sistematic în școala lui Reinecke pentru scopuri de manifestări solistice, imprimă compozițiilor lui, pe alocurea, ușoare trăsături de virtuozitate. Considerînd că unele din piesele apărute în revistă depășesc puterea și cunoștințele muzicale mijlocii ale publicului, el ia hotărîrea ca toate piesele ce vor fi publicate să fie accesibile, scrise într-un stil ușor, oferind atît începătorului cît și celui mai înaintat în muzică studiu și distracție.

La încheierea celui de al patrulea an de apariție, în martie 1907, socotind necesară o privire retrospectivă, o „reprivire" — cum se exprimă el —, Iacob Mureșianu se arată satisfăcut că a putut respecta cu conștiinciozitate punctele anunțate în apelul — program al revistei.

Pe lîngă expuneri de principii și schița unei științe a muzicii, în partea literară a revistei au apărut și scurte biografii de compozitori — Ciprian Porumbescu, Chopin, Mozart, Schumann, Brahms, Reinecke, Anton Rubinstein, Rossini — și sub acest raport, istoriografic muzical, Iacob Mureșianu fiind unul din deschizătorii de drumuri. Nu lipsesc nici știri, informații biografice și note critice : lăutarii romîni în Belgia și în Rusia, concerte. Elogiind compozițiile dr. Burada, fratele muzicologului, pe care le primise la redacție, ca pe ale unui om care a făcut studii serioase, nu ezită a-i aminti de ariile romînești care stau înghemuite sub pragul și în coliba țăranului romîn, recomandîndu-i că ar fi de dorit să-i servească de motive melodiile și muzica populară și să scrie piese în spirit național. În martie 1894 „Muza" publica în traducere romînească darea de seamă din „Wiener Allgemeine Zeitung" asupra producției unui „talent tehnic extraordinar", care își va înscrie numele „printre cele mai strălucite de artiști care au existat vreodată". Era vorba de George Enescu.

Mai fiecare caiet din revistă conține, la sfîrșit, după muzica de pian, o pagină-două, rar mai multe, de muzică vocală, voce cu acompaniament de pian sau coruri religioase, liturgice, precum și laice. Influențat și de romanța din principate, Iacob Mureșianu nu rămîne, din raporturile lui muzicale cu țările germanice, numai cu interesul pentru valsul vienez, ci și pentru *lied*. De la Leipzig, el trimite în țară — cum s-a arătat — cîntece, între altele „Flori de nufăr" pe versuri de Alecsandri ; și compusese mai multe lieduri. Linia lor melodică, dar mai ales partea pianului, dovedește tendința compozitorului de a aplica în literatura muzicală romînească procedeele liedului lui Schubert și Schumann. În prima fază a activității sale creatoare, el folosește versurile lui Nenițescu, „Nu plînge", „Departe clopotul răsună", „De cînd", „Dor de mare", ș.a. La ce dezvoltare ajunsese, chiar pe atunci, se poate constata din faptul că două canon-duette ale sale concepute în același stil, pe versuri tot de Nenițescu, au fost cinstite cu premiul „Mendelssohn", iar la „Gewandhaus" i s-au cîntat șase lieduri. Cu timpul, ca și în muzica de pian, loc proeminent în creația sa vocală ia cîntecul popular, la a cărui melodie el adaugă un elementar acompaniament armonic. Astfel sînt mult cîntatele „Eu mă duc, codrul rămîne", „Cît trăiești să nu iubești", dar mai ales doinele „Ciobanul din Ardeal", „De la poarta badi'n sus", „Mi-a trimis bădița dor" ș.a. Pentru ansamblurile corale ale reuniunilor de la orașe și sate, ca și pentru cele școlare, el a compus peste șaptezeci de coruri mixte și bărbătești, în multe din ele folosind, ca și în alte genuri de lucrări, teme populare romînești. Acum o jumătate de veac răsuna, în școli și la concerte corale, dincoace și dincolo de munți, „Trecui valea", care ajunsese, ca „Eu mă duc, codrul rămîne" și ca și alte melodii ale cîntecelor și corurilor lui Mureșianu, în repertoriul lăutarilor.

Versurile lui Alecsandri, cele proprii, ca și cele culese de el din popor și „întocmite", au ademenit imaginația creatoare a mai tuturor compozitorilor noștri din trecut. În Transilvania, producția lui literară — poezia, proza și teatrul — a fost de timpuriu considerată ca eminent factor de educație patriotică. Era firesc, deci, ca ea să se impună în concepția artistică a lui Iacob Mureșianu. Preferință deosebită arată el poeziilor populare ; dar nu „doinele" sau „horele" ci, din colecția lui Alecsandri, pe compozitor îl ispitesc mai mult „cîntecile bătrînești, legendele, baladele". Chiar pe timpul învățăturii la Leipzig, odată cu compunerea uverturii „Ștefan cel Mare", începuse să scrie muzica la „Mînăstirea Argeșului". Din baladele publicate de Alecsandri în volumul „poezii populare ale Romînilor", el și-a ales șapte ca subiecte de compoziție : Năluca, Ercule an, Șoimul și floarea fragului, Brumărelu, Muierușca din Brașeu, Mînăstirea Argeșului și Constantin Brîncoveanu. Ele constituie originală materie de inspirație pentru o nouă formă de creație care, de asemenea, apare pentru prima oară în istoria muzicii romînești.

În concepția compozitorului întreaga desfășurare epică a vechilor cîntece bătrînești este înțeleasă în adîncul și dramaticul ei sens uman și tratată vocal-simfonic ca oratorii sau cantate profane, numite de el, nepretențios, balade. Diversitatea de caractere, de idei, sentimente și năzuințe care stau la baza acestui mănunchi de balade-legende, precum și bogăția și varietatea de imagini ale realității și de plăsmuiri ale închipuirii înfățișate în ele, sugerează o serie de mijloace de expresie vocale și instrumentale, soliști, cor și orchestră sau piano, — corespunzătoare la rîndul lor, la amploarea marilor solemnități culturale, pentru care sînt create. Asemenea festivități erau prilejuite, îndeosebi, de diferite adunări generale sau aniversări ale Asociației transilvane pentru literatura romînă și cultura poporului romîn, „Astra", ale școalelor din Blaj ș.a., la care poporul participa cu mare însuflețire.

În programul acestor serbări, inaugurate cu uvertura „Ștefan cel Mare", figura și o baladă a compozitorului, „Ercule an". De mare succes s-a bucurat „Mînăstirea Argeșului" la concertul societății corale „Carmen" din București dat în mai 1906, cînd presa capitalei scria că „numerosul public ce a asistat la concert a rămas pe drept cuvînt entuziasmat de această măiastră compoziție", iar „autorul a fost aclamat cu frenezie de mai multe ori". Balada „Șoimul și floarea fragului" s-a executat la patronul gimnaziului din Blaj, în ianuarie 1907, fiind întîm-

Anulu I. Nro 1. Januariu 1883.

MUSA ROMÂNĂ

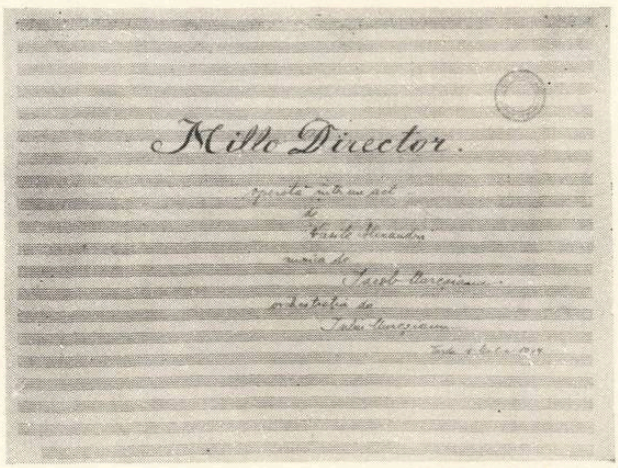
Fóia Musicala si Literara.

Apare odata pe luna.

Preţulŭ abonamentului pe anŭ anŭ 12 fl. pe şase luni 6 fl. pe trei luni 3 fl. — pentru România şi străinătate: pe anŭ 20 fr., pe şase luni 15 fr. pe trei luni 7 fr. 50 bani.

Sumaru. Partea literară. Precuvêntare. Cântece poporale. Frunduliţă de bujorŭ şi Românenţa. Varietate. Poşta Redacţionei.

Partea musicală. Marşŭ iubilarŭ. Frunduliţă de bujorŭ Salţŭ Andelescŭ. Hora mirescĭ. Compositiŭ (Capriciŭ). Nu plânge cântecŭ cu acomp. de pianŭ.


Millo Director.

operetă într'un act

de

Vasile Alexandru

musica de

Iacob Mureşianu

orchestraţia de

Iulu Mureşianu

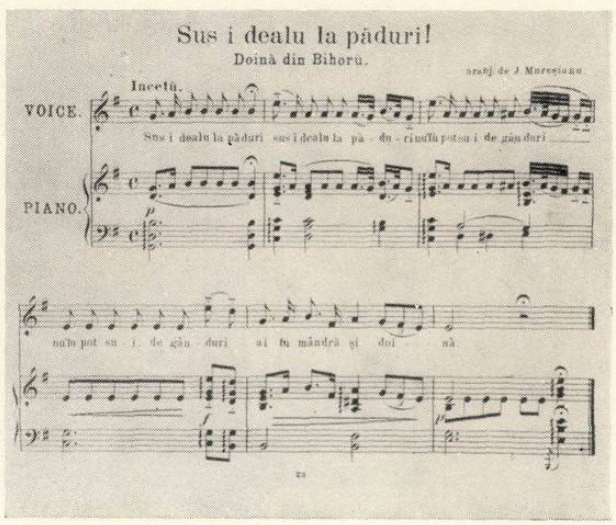
ANUL I. No. 6. 6 IANUARIE 1880.

MYRA ROMANA

FÓIA MUSICALA SI LITERARA

SUMARU.

CALENDAR DE MUSICA


Sus i dealu la păduri!

Doină din Bihoru.

arănj. de J. Mureşianu

Incetŭ.

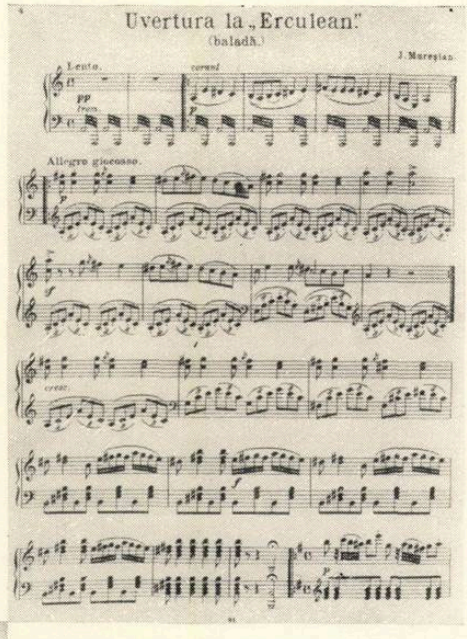
VOICE.

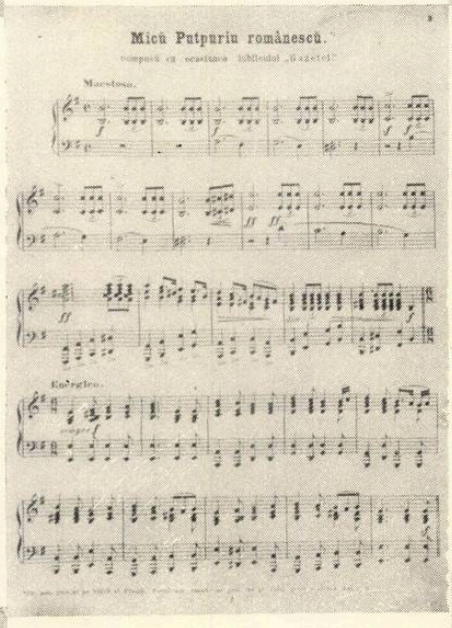
PIANO.

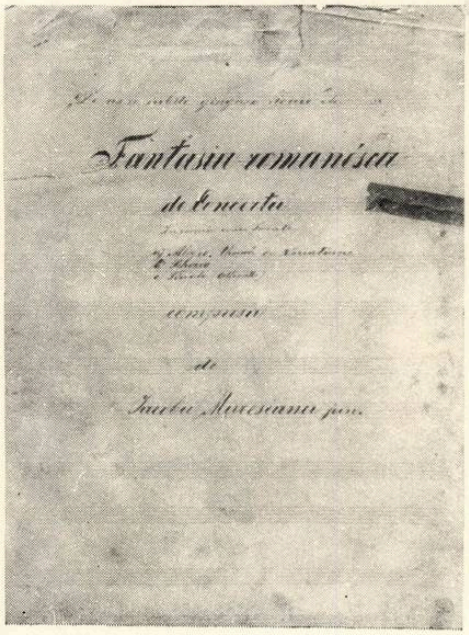
Sus i dealu la păduri sus i dealu la pă - du - ri nu'lŭ pot su i de gân duri

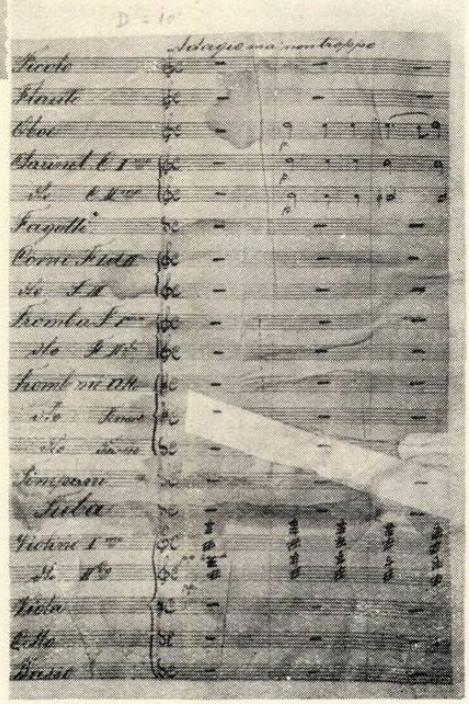
nu'lŭ pot su - i de gân - duri ai tu mândră şi doi - nă

Suvenir de Naseud
POLCA
de
JACOBU MURESIANU JUN.
Op. 24.
Proprietatea stiterului
CONSTANTIN GEBAUER,
Furnisoare al Curii
BUCURESCI.


Uvertura la „Erculean."
(baladă.)
J. Mureşian.
Lento.
Allegro giocoso.

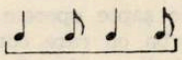

Micŭ Putpuriu românescŭ.
Maestoso.
Energico.


Fantasia romanésca
de Concertu
compusa
de
Jacobu Muresianu jun.

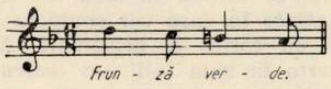

Adagio ma non troppo
Piccolo
Flauto
Oboe
Clarinet C I mo
Fagotti
Corni F I et II
Tromba F I mo
Tromb. ne Alto
Timpani
Tuba
Violini I mo
Viola
Cello
Basso

pinată, cum spune presa timpului, cu un „adevărat potop de aplauze". În martie același an, la concertul dat de tinerimea universitară română la Budapesta, s-a executat cu mare succes „Brîncoveanu Constantin", baladă dramatică. Iar „Brumărelul" s-a cîntat la Sibiu, în septembrie 1901, la serbările „Astrei". cu același răsunător succes.

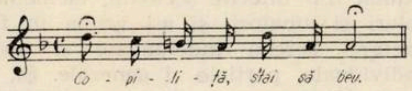
Din cuprinsul textului poetic al baladelor, compozitorul desprinde și conturează personaje cu roluri dramatice bine definite, ca într-o piesă de teatru sau ca în operă, mai ales însă ca într-un oratoriu profan sau o cantată. Partea epică, narativă, el o încredințează unui narator — ca în „Mînăstirea Argeșului" ori „Brîncoveanu" —, sau unei naratoare — ca în „Erculean" ; alte balade sînt fără narator, coruri mai dezvoltate sau cantate. Repartizate pe voci, rolurile revin soliștilor, care se alătură ansamblurilor vocale și instrumentale. În afară de elementele vizuale, decor și mișcare scenică, stau, deci, la dispoziția compozitorului toate celelalte mijloace de expresie ale teatrului muzical. Ca în întreaga operă a lui Mureșianu, și în balade pot fi identificate unduiri melodice caracteristic românești, ritmuri de joc popular, pe care el le stilizează, le configurează, potrivit concepțiilor sale de artă. În „Năluca", piesă de proporțiile mai reduse ale unei mici cantate, corul, după o scurtă introducere instrumentală, intră — cum este însemnat în partitură — într-un „Tempo moderat de horă" în 6/8.



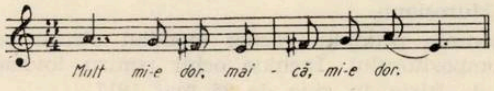
expunînd o foarte răspîndită figură melodică, formată dintr-un tetracord frigic antic — folosit și de Flechtenmacher —,



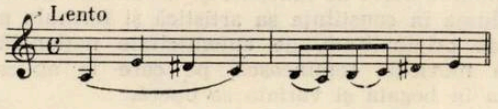
tetracord care, apoi, în altă structură ritmică — bine înțeles —, formează începutul „Doinei" — și acest gen de muzică populară menționat în partitură — pe care o cîntă solistul, tenorul :



(stilizat din motivul inițial al doinei ardelenești — „Doina recrutului"



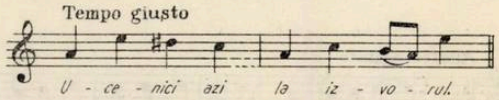
folosită și de Paul Constantinescu, în „Suita cătănească"). Al doilea tetracord, inferior, al frigicului antic, întrebuințat mai departe în „Doină", este de astă dată alterat — dînd naștere, prin triton, caracteristicului mod neocromatic tritonic, atît de mult întrebuințat în opera lui Mureșianu. Așadar, horă, doină, mod neocromatic popular românesc, astfel de particularități stilistice întîmpină din capul locului auzul, ascultînd balada „Năluca". Uvertura la „Erculean" apărută în „Muza Română" folosește, de asemenea, chiar de la început motivul



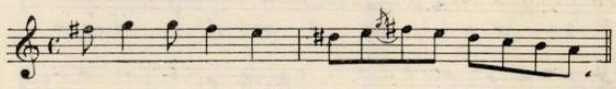
modelat după cunoscuta melodie de dincoace de munți, ce se cînta pe versurile :

„De cînd eram încă mic,
Doină știu și doină zic",

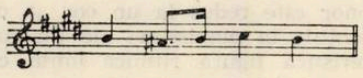
motiv întrebuințat și de Eduard Wachman în corul „Cîntul școalei normale"



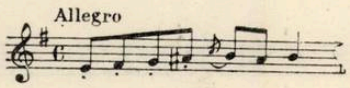
Și al doilea motiv din uvertura la „Erculean"



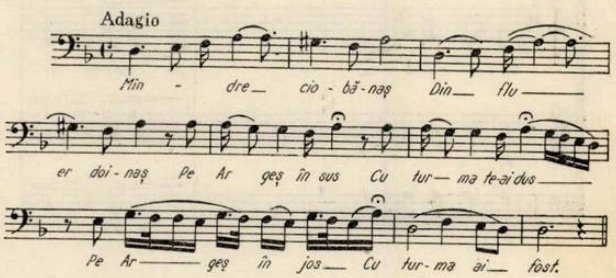
este modelat după citata doină românească. Acest element



este capătul unui alt motiv, pe care l-a folosit Flechtenmacher la începutul figurii a VI-a din „Quadril național", Theodor Georgescu la începutul marșului său patriotic „O, Românie" ș.a.m.d. Asemenea procedee de folosire și modelare a motivelor românești, frecvente în întreaga activitate creatoare a lui Mureșianu, ca și modul tritonic arătat sînt de constatat, chiar de la început, și în balada „Mînăstirea Argeșului". Pornind de la motivul inițial al uverturii acestei balade

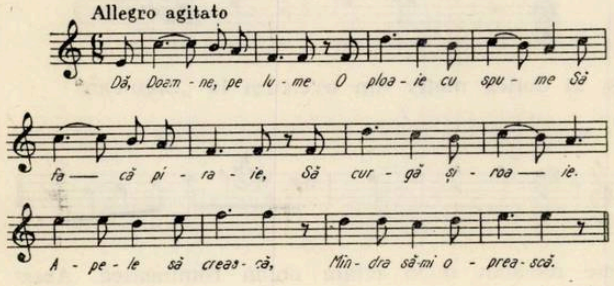


compozitorul construește linia melodică — o veritabilă doină — a rolului lui Negru Vodă

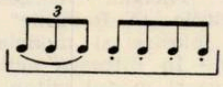


Aceste motive românești și procedee, avînd menirea de a imprima stilului muzical al baladelor caracterul lor național, se adaugă celorlalte elemente de expresie întrebuințate de compozitor. Cu deosebit simț dramatic și viu impuls creator, el le insuflă propriul elan și le orînduiește în alcătuirea operei de artă, gradînd cu chibzuință puterea lor expresivă și izbutind să realizeze remarcabile momente de încordare dramatică și elevație lirică. Vrednică de observat este, spre exemplu, întreaga parte a doua a baladei „Mînăstirea Argeșului", în care, chiar fără o analiză minuțioasă, apare spiritul care a călăuzit împărțirea desfășurării epice a cîntecului bătrînesc în unități distincte, reliefarea sensului lor, potențarea valorilor expresive prin muzică, creșterea progresivă a tensiunei dramatice și constituirea organică a unității artistice a acestei părți. Ca și în folosirea procedeelor și în economia îmbinărilor de

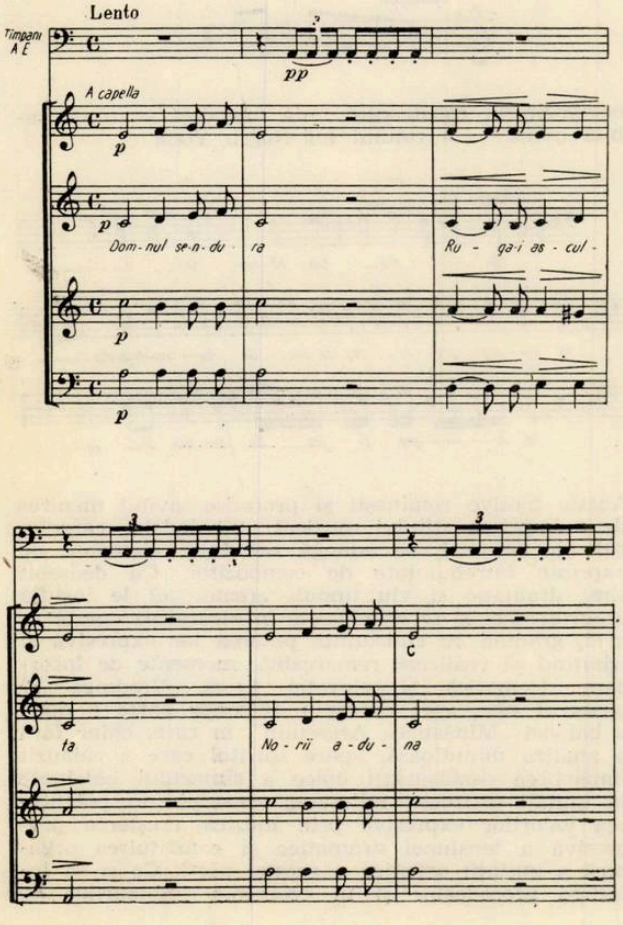
timbre vocale şi instrumentale, compozitorul urmăreşte cu grijă reprezentarea cît mai expresivă a sensului, fără să fie ispitit de efecte exterioare. În aceeaşi a doua parte a baladei „Mînăstirea Argeşului", de ex., după ce Manole se roagă pentru o ploaie cu spume, pentru ca apele căzute să întoarcă pe soţia lui din drum,



aparatul sonor este redus la un cor „a capella", în care intervenţiile în pianissimo ale timpanelor printr-o caracteristică figură ritmică imită căderea picăturilor de ploaie,



producînd emoţionante momente de dramatism.



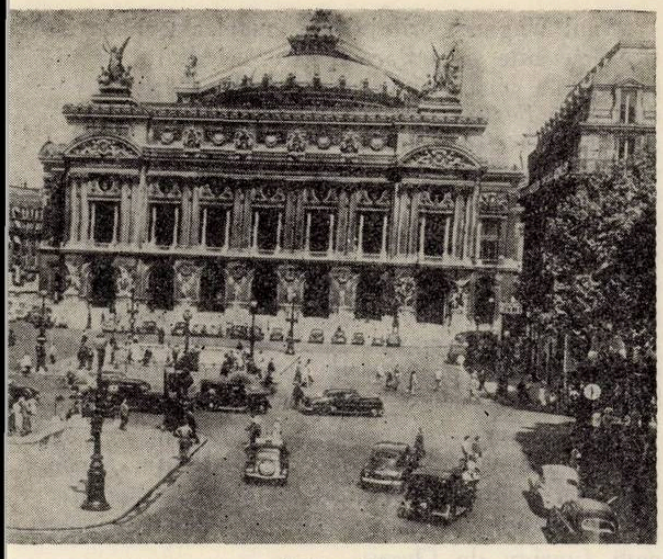
Cu din ce în ce mai impresionantă forţă expresivă antrenat de această figură ritmică se pregăteşte atmosfera pentru creşterea deslănţuirii dramei, impresionantul duo Ana-Manole şi ansamblul final, un veritabil final de operă, închiderea în zidurile mînăstirii a soţiei lui Manole.

La serbările de la Blaj din 1911, cînd a zburat Vlaicu şi a făcut de trei ori ocolul Cîmpiei Libertăţii, balada „Mînăstirea Argeşului", „unul din evenimentele zilei" — cum era considerată atunci —, a fost reprezentată „sceneric", adică cu costume, tablouri, peisaje, evocînd atmosfera timpului lui Negru Vodă Basarab. Tabloul din urmă, faţada mînăstirii de la Curtea de Argeş, — opera pictorului Zeiller, a fost considerat superb. Recurgerea la aceste mijloace „scenerice", de punere în scenă, lasă să se întrevadă cu destulă claritate, viziunea dramatică în care Mureşianu a conceput „baladele" sale. Dar mai cu seamă, ca dirijor, compozitor şi regizor în fruntea mişcării teatrale de amatori a meseriaşilor din Blaj, s-au putut releva înclinaţiile şi preocupările de acest gen ale lui Mureşianu. El compune muzică de operetă. Alecsandri este, ca şi în balade, autorul de la care preia textul celor şapte piese — acelaşi număr ca şi la balade — spre a scrie muzica : *Milo director, Scara Miţei, Rusaliile, Florin şi Florica, Cinel-Cinel, Nunta Ţărănească* şi *Rămăşagul.* Astfel au luat naştere cele şapte operete ale sale, în care nu este ascunsă graba cu care compozitorul era silit să lucreze, apoi lipsa de răgaz, imposibilitatea de concentrare, de adîncire şi cizelare a textului muzical, uşurinţa de a compune dar şi caracterul improvizatoric al unor lucrări. Într-o scrisoare din iulie 1906 comunica fratelui său planul producţiilor pentru serbările ce urmau să aibă loc toamna : „se va ţine un *matinée* în care vor conlucra toate institutele de aici cu coruri şi declamări. Am însă în plan un *concerto* în ziua întîi, un *teatru* în ziua a doua şi o *festivitate poporală* în ziua a treia... Ca concert voiesc să execut o baladă nouă *„Erculeanul"*, iar la teatru opereta mea nouă *„Scara Miţei"* de V. Alecsandri, muzica de mine". Pregătirea unor asemenea numeroase şi felurite manifestări publice, alături de străduinţele organizatorice, pentru a recruta, a aduna din diferite sectoare, elementele necesare, şcolari şi amatori, şi a-i grupa în formaţii de interpretare, cereau îndelungate şi obositoare repetiţii individuale, parţiale şi generale. Şi, pe deasupra, Iacob Mureşianu da lecţii particulare celor ce îi cereau cum şi elevilor săi favoriţi, cărora avea să le transmită crezul său artistic : Tiberiu Brediceanu, Guilelm Şorban, Leonida Domide, Nicodim Ganea, Ion Harşia, Augustin Bena, ca şi fiul său Iuliu Mureşianu.

Izbucnirea primului război mondial atrage pribegia compozitorului. Închide ochii pentru totdeauna, răpus de ftizie, în ziua de 25 mai 1917.

★

Cît a trăit şi s-a trudit, creînd şi interpretînd muzică românească, învăţînd el însuşi sau învăţînd pe numeroşii săi învăţăcei, Iacob Mureşianu, ca vlăstar şi vrednic urmaş al „luptătorilor Mureşeni", a fost călăuzit de idealul progresului social al poporului din care s-a ridicat, al culturii şi artei româneşti. Identificîndu-se cu năzuinţele obştei şi ascultînd cu luare aminte viers de dincoace şi de dincolo de munţi el deslușea în conştiinţa sa artistică şi formula principii de originalitate, de autenticitate naţională în creaţia muzicală românească, pe care le aplica şi verifica în bogata şi variata sa operă.



Paris — Opera

De peste hotare

CONSTANTIN STROESCU

Ore muzicale pariziene

La invitaţia plină de curtoazie a vechiului şi bunului amic Maurice Dandelot — preşedintele Camerei sindicale a organizatorilor de concerte din Franţa, el însuşi om de artă şi cultură — de a participa la seria manifestărilor din cadrul „Săptămînilor muzicale internaţionale" de la Paris, am răspuns cu bucurie. Am fost permanent oaspetele, vreme de două luni, al acestui admirabil om, faţă de care îmi împlinesc o datorie dintre cele mai plăcute aducîndu-i, şi pe această cale, viile şi caldele mele mulţumiri.

Este lesne de înţeles emoţia cu care am revăzut ambianţa în care mi-am făcut ucenicia artistică, pe unii oameni de artă — puţini rămaşi în viaţă — alături de care am repurtat primele succese la Opéra Comique din Paris, precum şi pe alţi prieteni buni ai ţării noastre, ai mei personali.

Întîlnirea cu fostul coleg Charles Panzera a fost mişcătoare căci ne revedeam după aproape patru decenii. Odinioară bariton extrem de preţuit la Opéra Comique, Charles Panzera este de mulţi ani profesor titular de canto la Conservatorul din Paris. Deşi nu sînt admişi vizitatori şi asistenţi la cursuri, printr-o derogare excepţională mi s-a îngăduit să particip la o lecţie a sa. Am străbătut lungile culoare ale Conservatorului cu sentimentul ciudat că de abia le părăsisem... Pe aceste coridoare şi-au purtat paşii figuri ilustre ale muzicii. Gîndul mă purta la Debussy şi Ravel pe care am avut cinstea să-i cunosc personal, apoi la Thibaud şi Enescu, buni şi neuitaţi prieteni. Toţi se îndepărtează încet, intraţi deja în istorie, în legendă... M-am strecurat acum printre studenţii ce păreau foarte entuziaşti, poate mai gălăgioşi ca altădată, în disputele lor înflăcărate şi amicale. Lecţia la care am asistat a fost o minunată şedinţă de îndrumare. Profesorul Panzera, specializat în interpretarea liedului, conduce o clasă în care — de la studiul pozei de voce şi al modulării cuvîntului pe elementele de culoare vocală, pînă la aprofundarea stilului superior al interpretării — expune totul cu o competenţă şi claritate demne de admiraţie. (Tînărul nostru bariton Dan Iordăchescu a avut şansa să beneficieze — la recomandarea noastră — de lecţiile acestui remarcabil maestru.) Invitat în Uniunea Sovietică, Charles Panzera va ţine în cursul acestui an mai multe conferinţe, cu exemplificări, despre arta interpretării liedului francez

Am revăzut, de asemenea, pe renumitul bariton André Baugé, odinioară o figură de marcă în lumea muzicală a Parisului, cu care am cîntat împreună la Opéra Comique, între altele în Lorenzaccio de Moret. După o strălucită activitate în domeniul operetei, Baugé a lăsat o imagine dintre cele mai frumoase, căci a avut tăria să se retragă la timp din viaţa muzicală, lucru pe care puţini muzicieni, îndeosebi dintre cei iluştri, consimt să-l facă.

Cu regretul, de o parte şi alta, de a nu ne fi putut vedea, deoarece nu se afla în Paris, întîlnirea cu René Clair (sub regia căruia am interpretat roluri în filmele *Milionul* şi *A noastră e libertatea)* s-a mărginit, din păcate, la un schimb de scrisori afectuoase.

Dar am avut bucuria de a-l revedea pe Niculae Caravia, pianistul care l-a acompaniat, în majoritatea turneelor din ţară şi de peste hotare, pe George Enescu. Cu Nicu Caravia, de al cărui acompaniament, realizat totdeauna cu o mare artă, cu o subtilă discreţie, m-am bucurat însumi în unele din recitalurile mele de canto, am depănat amintiri despre George Enescu.

De asemenea, am avut întîlniri cordiale cu Marcel Mihalovici.

Voi mărturisi aici plăcuta şi explicabila surpriză cînd am văzut afişat Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu dat la Théâtre des Champs Elysées în cadrul unui concert simfonic al orchestrei Radiotelevizionii franceze sub conducerea dirijorului brazilian Eleazar de Carvalho. Sala bine împlinită de public a primit cu multă căldură lucrarea. Am apreciat faptul că pianista Sylvie Mércier a dat nu numai o interpretare strălucită concertului, pe care se vedea că îl aprofundase în cele mai mici amănunte, dar

Tenorul Constantin Stroescu în comedia cinematografică „Milionul"

că și-a însușit în chip admirabil stilul specific al lucrării. Interpreta a fost cald ovaționată, rechemată de mai multe ori.

În urma acestui concert, Georges Léon a scris în l'Humanité, între altele, următoarele: „Radioteleviziunea franceză a retransmis concertul simfonic în cursul căruia Sylvie Mércier a dat a doua audiție pariziană a Concertului pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu. Opera muzicianului romîn strălucește de virtuozitate bine înțeleasă: scrisă în acea manieră în care Bartók interpreta folclorul, pînă la punctul de a-l inventa. Paul Constantinescu însă este mai latin. Sylvie Mércier a înțeles bine lucrarea dovedindu-se la largul ei în această muzică: elocventă, fără exces de virtuozitate și fără cusur..."

Muzica romînească este îndeobște foarte bine primită peste hotare. O prezență și mai activă a dirijorilor și soliștilor noștri în sensul lărgirii și îmbogățirii repertoriului romînesc pe care îl înfățișează peste hotare, este absolut necesară. Creația noastră cuprinde — sînt convins — o seamă de lucrări de valoare internațională care nu așteaptă decît să fie popularizate.

În cursul lunii ianuarie am avut prilejul să ascult pe soprana de reputație mondială Elisabeth Schwarzkopf, mai întîi la Opera mare în *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss, cînd a interpretat rolul Mareșalei, apoi la Opéra Comique în Fiordiligi din *Così fan tutte* de Mozart. Este o cîntăreață de o rară muzicalitate și care își păstrează nedesmințitul său farmec în scenă. Cîntăreața își conduce vocea în chip magnific — o voce care se pretează la toate stilurile. M-a impresionat în mod plăcut participarea sa activă la repetiții — pe care francezii le-au socotit drept furtunoase *(houleuses)*. Ea a refuzat într-adevăr să cînte opera mozartiană în decorurile modernizate, izbutind ca, pînă la urmă, opera să fie jucată în decorurile de epocă.

„Anul Wagner" prilejuiește manifestări artistice deosebite și în Parisul care, cel dintîi, l-a înțeles și l-a consacrat pe marele compozitor. În cadrul unui *Festival Wagner* dat de orchestra *Societății Concertelor Conservatorului* dirijată de André Cluytens, a fost prezentat un program simfonic cu arii din operele compozitorului (Lohengrin, Vasul fantomă ș. a.) în interpretarea solistică a tenorului Dimităr Uzunov. Deși cunoscutul și apreciatul cîntăreț bulgar nu are o voce propriu zis dramatică, el a reușit să prezinte frumos muzica wagneriană, cîntînd cu multă căldură și cu o anumită noblețe, în stilul propriu cerut. Multă lume la concert și un indiscutabil succes.

Impresionantă manifestație de simpatie i-au făcut studenții profesoarei de pian Jeanne Marie Daré, cu prilejul recitalului de pian dat în sala Pleyel, cînd a interpretat cele 24 Preludii și Sonata funebră de Chopin.

Tot la Pleyel am asistat la Concertul dat de orchestra Lamoureux dirijată de Jean Constantinescu. Prezentînd simfonia „Din lumea nouă" de Dvorak a vădit seriozitate în concepția-i dirijorală. Jean Constantinescu conduce simplu și sobru, fără gesturi spectaculoase, urmărind reliefarea elementelor de fond ale muzicii. Este de arătat că orchestra a cîntat reținut și obiectiv. În cadrul concertului, soprana Rita Streich — voce mică, dar corectă — a interpretat mai multe arii de Mozart (Ah c'e in ciel benigne stelle — Il re pastore), Donizetti, (Regnava nel silenzio — Lucia di Lammermoor), Rossini (Una voce poco fa — Il Barbiere din Seviglia). Am apreciat însă în mod deosebit aria Suzanei din *Nunta lui Figaro* de Mozart oferită în supliment.

Elisabeth Schwarzkopf (Mareșala) și Suzanne Sarroca (Octave) în „Cavalerul rozelor"

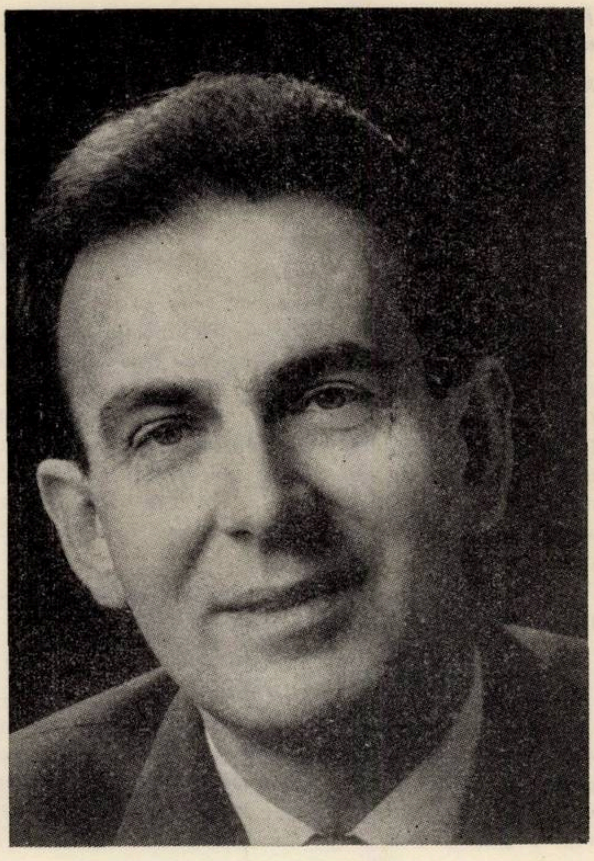
Un solist de marcă am aflat în persoana baritonului Gérard Souzay care a prezentat un program interesant cuprinzînd lieduri de Beethoven, Brahms, Ravel, Debussy, Strauss ş.a. Vocea sa, puţin tenorală, oarecum scurtă dar foarte frumoasă a dat *o interpretare* convingătoare muzicii. M-a satisfăcut mult plasticitatea cu care a redat cele trei balade de Villon ale lui Debussy.

Dar cel mai mult m-a impresionat soprana sovietică, pe cale de a-şi cuceri celebritatea mondială bine meritată, Galina Vişnevskaia Tînăra şi frumoasa cîntăreaţă exercită asupra Parisului muzical o adevărată seducţie. Ea a cîntat în *Aida* cu un succes imens, apoi sub bagheta lui Igor Markevici, a lui Pierre-Michel Le Conte. Am urmărit-o într-un recital dat la Pleyel, cînd a fost acompaniată de Mstislav Rostropovici (soţul său), indiscutabil, unul dintre cei mai mari violoncelişti actuali. De data aceasta, artistul a cîntat la pian.

Recitalul a fost de mare clasă. De notat că ambii interpreţi au cîntat totul pe dinafară — ceea ce ne dă măsura seriozităţii muncii artistice. Totul apărea desăvîrşit lucrat pînă în cele mai mici detalii. A fost un recital de muzică rusă. Pentru *De ce* şi *Cîntec de leagăn* de Ceaikovski, redate cu o sensibilitate rar întîlnită, Vişnevkaia a fost rechemată de şapte ori la rampă — într-atît vocea şi interpretarea sa erau de captivante.

Chiar în *Cîntecele şi dansurile morţii* de Musorgski, a căror interpretare se cere realizată de un bas (aşa cum ne obişnuise Şaliapin), a izbutit să ne comunice fiorul marei arte.

Părerea mea — şi, desigur nu numai a mea — este că Vişnevskaia se află absolut pe acelaşi plan artistic cu Maria Callas şi Elisabeth Schwarzkopf. Ea este strălucita interpretă a tuturor rolurilor din marele repertoriu liric de la Teatrul Mare din Moscova, a repurtat cele mai mari succese cu prilejul turneului în Statele Unite şi Anglia



Gérard Souzay

(unde a înregistrat *Recviemul* pe care i l-a dedicat Benjamin Britten).

O viaţă muzicală atît de bogată ca aceea a Parisului oferă, simultan, mai multe spectacole, de unde imposibilitatea de a le urmări pe toate. Am ţinut însă să împărtăşesc cîte ceva din puţinul pe care l-am putut urmări.

RADU GHECIU

Concerte simfonice

În luna februarie, publicului bucureștean i-au fost oferite zece concerte simfonice, ceea ce înseamnă — statistic vorbind — că aproximativ din trei în trei zile a fost prezentat un program nou. E fără îndoială mult. Dar această frecvență, care reprezintă dealtfel ritmul mediu al întregii stagiuni, nu depășește posibilitățile de „absorbție" ale publicului, cu condiția ca repertoriul să fie interesant, iar participările solistice și dirijorale de bună calitate.

Ca o trăsătură generală, concertele simfonice din februarie se impun prin atenția deosebită acordată

CREAȚIEI ROMÎNEȘTI

Într-adevăr, Filarmonica și orchestra Radioteleviziunii au susținut în această perioadă nu mai puțin de cinci prime audiții și în plus două reluări. Sînt mai toate lucrări de amplă respirație, și cîteva pot fi socotite ca reprezentative pentru actualul stadiu de evoluție al creatorilor respectivi.

Astfel, oratoriul „Griviția noastră" evidențiază tendința compozitorului Gheorghe Dumitrescu de a realiza un puternic suflu dramatic prin îmbinarea procedeelor muzicii simfonice, vocal-simfonice și de operă. Oratoriul „Griviția noastră" scris în colaborare cu poetul Cicerone Theodorescu ni se înfățișează ca o lucrare unitară și masivă, construită în arcadă. Evocarea luptelor eroice de acum trei decenii ale muncitorilor ceferiști constituie partea centrală a oratoriului. Ea este încadrată de două părți cu caracter preponderent liric, care ne dau imaginea luminoasă de astăzi a gloriosului cartier muncitoresc.

Sînt în acest oratoriu anumite secvențe care au dinamismul și forța de sugestie a unor scene de operă, de pildă „Cîntecul manifestelor", cu ritmica sa concentrată, plină de tensiune, „Cîntecul Doftanei", a cărui melodie este creată de compozitor în spiritul cîntecelor revoluționare ale deceniului 1930—40, apoi dialogul celor doi ucenici (ale căror intervale melodice dificile au fost cu succes înfruntate de copiii Dorel Lascu și Sergiu Ionescu), și îndeosebi fragmentele în care, pe fondul unei pasacaglii orchestrale, voci din cor (unele reprezentînd pe jandarmi, altele pe muncitori) se întretaie într-un schimb rapid de replici.

După dramatica evocare a luptelor greviste, revenirea cîntului elevat al sopranei (Muncitoarea tînără) readuce, la începutul celei de a treia părți a oratoriului, imaginea lirică a introducerii. Din esența materialului tematic al întregului oratoriu se va înălța apoi corul final, apoteotic și viguros.

Cu oratoriul „Griviția noastră", Gheorghe Dumitrescu își urmează neabătut drumul creației sale, profund realistă și accesibilă, legată organic de cîntecul popular și de masă. În ansamblu, noua lucrare a lui Gheorghe Dumitrescu apare ca un complex de imagini artistice vibrante și convingătoare ale momentului istoric 1933, privit din perspectiva contemporaneității. Astfel au înțeles să o prezinte ansamblurile plasate sub conducerea lui Mircea Basarab (orchestra Filarmonicii, corul Filarmonicii, pregătit de Vasile Pîntea și corul de copii al Palatului Pionierilor, pregătit de Stelian Olariu). A fost o interpretare în care au pulsat entuziasmul și elanul. Remarcabilă a fost și de data aceasta capacitatea lui Fory Etterlé de a se încadra, ca recitator, în ritmul muzicii. Excepțional David Ohanezian (Luptătorul de atunci), la un bun nivel ceilalți soliști (Emilia Petrescu, Elena Andrei, Ioan Hvorov).

Ludovic Feldman, cu *Concertul pentru dublă orchestră de coarde, pian, celestă și percuție*, compus în 1957—1958, face dovada unei inventivități creatoare în permanentă căutare a noului. Este incontestabil faptul că acest Concert, care ține deopotrivă de simfonie prin formă, și de concertul neoclasic prin larga desfășurare polifonică și prin scriitura instrumentală situată la limita virtuozității, exprimă în fond o necesitate lăuntrică și sinceră a compozitorului de a da artei sale un aspect nou, mai bogat și mai complex. Scriind *Concertul*, Ludovic Feldman nu a pornit de la nici un sistem preconceput. De la linii melodice modale, de la unisonuri pînă la răsfrîngerea în multiple planuri polifonice, procedeele autorului se întind pe o arie vastă, pentru a traduce sonor un conținut emoțional nu mai puțin variat. Este incontestabil o lucrare elaborată în profunzime, o mărturie a largilor posibilități expresive ale compozitorului, din partea căruia publicul este îndreptățit să aștepte o participare mai intensă la viața artistică, cu lucrări mai apropiate de tematica contemporană.

O primă audiție a constituit-o suita extrasă din baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta. Ample fragmente dintr-o lucrare scenică terminată, dar încă nu orchestrată în întregime, scenele din „Prinț și cerșetor" ni-l înfățișează pe Profeta ca pe un foarte bun cunoscător al cerințelor muzicii de balet, în sensul superior al noțiunii. Deși în audiția de concert unele episoade au *apărut puțin prea lungi, suita în întregul ei s-a impus* prin varietatea de imagini (domină tonurile lirice și umoristice), și prin scriitura orchestrală strălucitoare. Profeta este un temperament „clasic", echilibrat, excluzînd marile frămîntări și efectele violente. Calitățile sale sînt bunul gust, ordinea, echilibrul. Muzica lui Profeta este duioasă fără dulcegărie, plăcută fără facilitate. Putem pronostica lucrării sale un categoric succes, cînd va fi montată pe scena Teatrului de Operă și Balet.

În creația lui Doru Popovici, Simfonia prezentată de Filarmonică în primă audiție ne apare ca un moment important într-o carieră componistică a cărei trăsătură caracteristică este căutarea febrilă a unui maximum de eficiență expresivă. Adresîndu-se formei mari a simfo-

niei, Doru Popovici a structurat însă fiecare mișcare într-un mod mai puțin uzitat. Astfel, prima parte este o Passacaglia, a doua un scherzo monopartit, iar finalul un allegro de sonată, cu repriza inversată a temelor. Pornind de la moduri și de la o complexă ordonare a ritmurilor, expresia este clară, deși poate nu suficient de contrastantă și de colorată ; în tot cazul simfonia cuprinde multe momente reușite, de pildă culminația Passacagliei, secvențele bazate pe tema a doua din final și scherzoul în care găsim frumoase înlănțuiri tonale de tip enescian.

Ca și Doru Popovici, Liviu Glodeanu este interesat de valorificarea ritmurilor, aceste elemente de limbaj pe care muzica veacului nostru, de la Stravinski începînd, le-a pus la loc de cinste. „Mișcarea simfonică" executată de orchestra Radioteleviziunii sub conducerea lui Iosif Conta — de fapt un adevărat allegro de simfonie — certifică un indiscutabil talent. Sclipitor, plin de fantezie, bazîndu-se pe o serioasă cultură profesională, Glodeanu și-a construit „Mișcarea" pe moduri și pe combinații ritmice ingenioase. Dacă se poate reproșa ceva acestei lucrări, este ispita juvenilă de a spune totul dintr-o suflare, pe care ea o trădează. Există aci o adevărată aglomerare de idei și de efecte, altminteri reușite. În afară de aceasta, abuzul de baterie (îndeosebi de tam-tam și de tobă mare) constituie o supralicitare fără necesitate a nivelului sonor obișnuit. Cu aceste rezerve, impresia produsă de lucrarea lui Glodeanu rămîne totuși puternică.

În reluare, orchestrele bucureștene au mai prezentat în această lună, sobrul „In memoriam" de Alexandru Pașcanu și Simfonia lui Tiberiu Olah (lucrare datînd din 1955). La reascultare, simfonia ne-a apărut, ca și la prima audiție, ca o anticipare cu adevărat impresionantă pentru momentul creației, a lucrărilor ulterioare ale lui Olah. Cu toate influențele — îndeosebi Bartók în prima parte, care descinde oarecum din Allegroul Concertului pentru orchestră — simfonia este departe de a fi o lucrare de școală, ci una puternică și plină de miez. Siguranța cu care mînuia Olah, încă de atunci, mijloacele expresive, gustul artistic sigur (un singur exemplu : alternarea în andante a „temei de coral" cu efectele coloristice ale bateriei), forța construcției și a gradațiilor (în freneticul final) impun această simfonie în rîndul lucrărilor romînești care își merită locul în repertoriul permanent al concertelor.

DIRIJORII ȘI PROGRAMELE

Echilibrate, ca și în restul stagiunii, programele au cuprins deopotrivă pagini clasice, romantice și moderne. Din repertoriul „tradițional" menționăm buna execuție a Simfoniei „Manfred" de Ceaikovski sub bagheta lui Emanoil Elenescu, piesă pe care orchestra Radioteleviziunii a abordat-o pentru prima oară. Momente foarte frumoase a realizat aceeași orchestră în Simfonia I-a de Brahms, condusă de Iosif Conta ; din păcate însă, au apărut la suflători multe falsuri.

La Filarmonică se reține buna prezentare, în primă audiție, a „Invențiunilor" de Bohuslav Martinu, dirijate de Mircea Cristescu. Situînd-o în peisajul muzicii contemporane, lucrarea ni se pare însă de minoră semnificație ; ea nu adaugă aproape nimic imaginii compozitorului, creată de Simfonia a V-a, care a putut fi ascultată nu de mult tot într-un concert al Filarmonicii, sub direcția lui Mircea Basarab.

Un loc aparte îl ocupă în viața muzicală, și firește și în cronica noastră, concertele din ciclul „Bach", susținut de orchestra Cinematografiei, dirijată de Constantin Bugeanu. În luna februarie a avut loc un singur concert din acest ciclu, dar el s-a desfășurat la un nivel hotărît superior celor din ianuarie. Orchestra a apărut într-un apreciabil progres. Ea a cîștigat în omogenitate, în calitate sonoră, în stil. Restituirea construcției contrapunctice a *„Riccercar-ului"* din „Ofranda muzicală" a fost fără îndoială rodul unei concepții dirijorale de mare seriozitate și a unei munci eficiente în repetiții. Bine realizate au fost de asemenea Suita în re major (cu o frazare foarte frumoasă în celebra *Arie*), și parțial Suita în si minor, lipsită însă de un aport solistic de calitate, flautistul Vasile Minea neavînd prezența sonoră necesară.

Programul a mai cuprins dublul Concert în re minor — în care Nicolae Drăgoi a fost într-o anumită măsură dominat de violonistica viguroasă a lui Mihai Constantinescu, precum și, în primă audiție, Concertul pentru clavecin și orchestră în mi major. Interpretat de Kurt Mild cu acea înțelegere a muzicii lui Bach pe care i-o cunoaștem, concertul nu și-a dezvăluit însă pe deplin frumusețile, din pricina sonorității stinse a instrumentului solist. Încă odată ne-am convins că Bach dorea, aștepta și poate chiar prevedea, apariția unor instrumente cu claviatură mai bune decît cele existente în timpul său. Chiar partiturile concertelor, acordînd roluri atît de deosebite solistului și orchestrei, indică necesitatea unui instrument care să poată dialoga cu restul ansamblului de la egal la egal. În înregistrări, unde artificiile de captare pot echilibra sonoritățile deficiente, clavecinul își găsește desigur o largă folosire și în zilele noastre ; dar în concerte, și îndeosebi în cele date în săli mari, credem că pianul este mai potrivit.

Cele două orchestre principale ale Capitalei și dirijorii lor s-au apropiat cu devotament de lucrările care le-au fost încredințate, realizînd în concerte performanțe de bună calitate. Este cazul Filarmonicii condusă de Nicolae Boboc pentru Concertul de Feldman, de Mircea Basarab pentru Simfonia de Doru Popovici și oratoriul „Grivița noastră" de Gheorghe Dumitrescu, al orchestrei Radioteleviziunii dirijată de Emanoil Elenescu pentru suita „Prinț și cerșetor" de Profeta și de Iosif Conta pentru „Mișcarea simfonică" a lui Liviu Glodeanu.

SOLIȘTII

Pentru public, solistul este unul din principalele puncte de atracție ale unui concert simfonic ; poate că aceasta explică într-o anumită măsură insistența cu care soliștii noștri reapar pe afișe mereu cu aceleași cîteva lucrări. În orice caz, din acest punct de vedere, luna februarie a fost un adevărat festival al reluărilor : Sofia Cosma în Concertul Nr. 5 de Beethoven, Ștefan Ruha în Concertul în Re major de Beethoven, Corneliu Gheorghiu în Concertul de Grieg, Ion Voicu în cel de Ceaikovski, Radu Aldulescu — Vladimir Orlov în Dublul Concert de Händel, au reeditat performanțe interpretative cunoscute și apreciate de obișnuiții concertelor simfonice.

Unele „noutăți" ne-au adus în schimb organiștii noștri : tînărul Mihail Rădulescu, ca interpret al Concertu-

lui în sol minor, op. 4 nr. 1 de Händel a făcut încă o demonstrație a maturității sale de muzician și instrumentist, iar Horst Gehann, într-o registrație variată și colorată a prezentat un concert al compozitorului ceh din veacul al XVIII-lea Frantisek Xaver Brixi. Fără a avea o semnificație artistică deosebită, acest concert este însă de un real interes istoric întrucît ilustrează un stil „premozartian"; este limbajul muzical al epocii, pe care marele Wolfgang Amadeus avea să și-l însușească, transformîndu-l însă în chip genial.

Notăm deasemeni o bună execuție a Concertului în Re major pentru flaut și orchestră de Haydn, realizată de Petre Maticiuc, împreună cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Constantin Bobescu.

OASPEȚII

Modest, ca în întreaga stagiune, aportul O.S.T.A. la concertele lunii februarie s-a redus la trei nume: dirijorii Boris Haikin și Karol Stryja și violonista Nina Beilina.

Cunoscut dirijor de operă și pedagog (printre elevii săi se numără și dirijorii romîni Carol Litvin și Gheorghe Vintilă), Boris Haikin a apărut la București la pupitrul unui concert al orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. În principalele piese ale programului, uvertura la „Maeștrii cîntăreți" de Wagner și „Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, Haikin a dezvoltat un stil de interpretare pe planuri mari, cu o scară amplă a dinamicii (de la teme abia șoptite — motivul „dragostei declarate", în uvertură — pînă la culminații de maximă forță). La Haikin, tempii nu sînt niciodată precipitați, astfel că amănuntele nu se pierd și orchestra poate cînta degajat, fără crispare. De aci a decurs o bună colaborare între dirijor și ansamblul simfonic al Radioteleviziunii în piesele amintite, ca și în Suita moldovenească a compozitorului sovietic Nikolai Peiko, bazată pe prelucrarea simfonică a unor teme de cîntec și joc popular.

Violonista sovietică Nina Beilina e bine cunoscută publicului nostru de la ultima ediție a concursului „George Enescu", în cadrul căruia s-a situat pe primul loc. Între timp, Nina Beilina a mai obținut un premiu III la dificilul concurs „Ceaikovski", desfășurat anul trecut la Moscova. Reîntîlnirea cu Nina Beilina a fost un fericit prilej de a aprecia din nou calitățile acestei tinere muziciene, în comparație cu alți violoniști sovietici care ne-au vizitat în cursul acestei stagiuni: Igor Oistrah, Valerii Klimov, Jan-Ter Mergherian etc. Ca și aceștia, Nina Beilina se bazează pe o stăpînire autoritară a tuturor elementelor de tehnică instrumentală. Cît de completă și de „bărbătească" este tehnica Ninei Beilina, a dovedit-o interpretarea Concertului de Șostakovici (care și în concursul din 1961 fusese una din reușitele sale majore), măestria violonistică permițîndu-i aci o accentuată diferențiere de imagini de-a lungul celor patru părți, atît de deosebite, ale lucrării.

Concertul în Re major (Nr. 7) de Mozart ne-a arătat-o pe Nina Beilina apropiată și de lumea clasicismului muzical. Ca și în cazul Concertului de Șostakovici, stilul interpretativ al lui David Oistrah își imprimă pecetea: cu toate acestea pe alocuri au apărut unele reținere în frazare, și cîteva inconsecvențe ritmice. Violonista simte însă și înțelege esența mozartiană și se află fără îndoială pe drumul perfecționării acestui concert.

Beneficiind de un bun acompaniament, îndeosebi în Concertul de Șostakovici (Filarmonica dirijată de Mircea Basarab), Nina Beilina s-a confirmat ca o reprezentantă de autentică valoare a tinerei școli violonistice sovietice.

Un foarte reușit concert a înscris la activul ei Orchestra Cinematografiei sub conducerea dirijorului polonez Karol Stryja, cu un program alcătuit din lucrări de Haydn, Händel, Britten și Tadeusz Byrd.

Stryja face parte din categoria șefilor de orchestră în ale căror realizări nimic nu este întîmplător. El este un artist care pornește de la o concepție precisă a lucrării, fixată pînă la ultimele detalii și totodată un bun pedagog care știe să valorifice repetițiile. E ceea ce a rezultat din execuția unor lucrări ca „Variațiunile pe o temă de Purcell" sau Simfonia „Ceasornicul", în care dirijorul a obținut din partea orchestrei un randament maxim. Chiar dacă unele detalii de interpretare nu-și pot cîștiga adeziunea unanimă a ascultătorilor (de pildă reliefarea „pendulării" ritmice în celebrul andante al Simfoniei „Ceasornicul", în dauna melodiei), e limpede că ele izvorăsc dintr-o intenție deliberată — în cazul citat din dorința de a sublinia caracterul programatic al mișcării. Precis în gesturi, impunînd ritmul cu fermitate și echilibrînd volumele sonore, Karol Stryja se situează pe primele locuri între dirijorii străini care ne-au vizitat în această stagiune.

Cu tot interesul pe care l-au prezentat concertele susținute de Boris Haikin, Nina Beilina și Karol Stryja, este indiscutabil că aportul OSTA la concertele lunii februarie — ca și la desfășurarea întregii stagiuni — e încă departe de a fi satisfăcător. Pretutindeni viața muzicală se caracterizează prin schimburi active de artiști. Și chiar muzicienii noștri susțin cu regularitate concerte și spectacole dincolo de hotarele țării. Publicul nostru este îndreptățit să ceară din partea OSTA mai multă inițiativă, o mai bună cunoaștere a valorilor din lumea muzicală internațională, într-un cuvînt mai multă grijă față de cerințele vieții noastre artistice.

JUDIT LAZĂR

Muzică de cameră

Cu amatorii muzicii de cameră luna februarie nu a fost prea darnică. De ce — cînd au fost numeroase concerte şi ele au întrunit artişti talentaţi, cu un repertoriu bogat şi variat?! Pentru ca o stagiune să devină memorabilă în conştiinţa participanţilor, ea trebuie să răspundă cel puţin următoarelor două exigenţe: prezenţa unor mari personalităţi interpretative, autohtone şi străine, care, prin performanţele lor, luminează orizontul artistic pentru o bună bucată de vreme, apoi organizarea unei activităţi sistematice de muzică de cameră în ceea ce priveşte alcătuirea formaţiilor, promovarea unui repertoriu în care să fie reprezentate cît mai multe epoci şi stiluri.

Luna februarie n-a avut „zile de sărbătoare"; şi n-a adus nici un oaspete amatorilor muzicii de cameră; OSTA şi-a concentrat atenţia principală asupra estradei de muzică uşoară, unde s-au perindat, una după alta, mai multe formaţii şi solişti de peste hotare. Nici soliştii noştri consacraţi, cu excepţia pianistei Sofia Cosma, n-au apărut în faţa publicului, în această perioadă de timp, cu programe de recital.

În ceea ce priveşte sistematizarea concertelor de muzică de cameră, încadrarea lor într-un plan anual judicios întocmit, aci — pe lîngă o serie de iniţiative preţioase ale Filarmonicii cum sînt ciclul „Muzica de-a lungul veacurilor" sau programarea regulată a tinerelor talente — întîmplarea joacă încă un rol mare. Căci a trecut din nou o lună în care nu s-a urcat pe podiumul de concert nici un cvartet de coarde. Dar n-au susţinut programe independente nici altfel de formaţii instrumentale (trio-uri, cupluri de interpreţi de sonate etc.), deşi tocmai în acest sector s-ar simţi nevoia unei încurajări cît mai susţinute. Instrumentele de coarde şi cele de suflat au lipsit şi ele de pe afişele recitalurilor din această lună. Mai e de semnalat şi o ciudăţenie organizatorică: în timp ce între 8—15 şi 21—28 februarie n-a fost nici un concert, două dintre cele mai interesante manifestări au avut loc în aceeaşi zi aşa încît cei care au dorit s-o asculte şi pe pianista Sofia Cosma şi pe organistul Mihail Rădulescu, au trebuit să se mulţumească cu cîte o jumătate din programul fiecăruia. Alt exemplu asemănător, de data aceasta privind repertoriul: în timp ce într-un recital de harpă — cel al Nicolettei Mastero — care a ocupat doar o jumătate din durata unui concert, şi-au găsit loc două creaţii originale, destul de ample, în primă audiţie, programul a doi pianişti (Sofia Cosma şi Constantin Stelian) ascultaţi în această lună a cuprins, ca piese romîneşti, aceleaşi fragmente din Suita op. 10 de Enescu...! În general a predominat în alcătuirea programelor, muzica romantică în dauna, mai ales, a celei clasice şi contemporane.

Credem că Filarmonicii ar trebui să-i revină rolul de coordonator în acest domeniu, deoarece Radiodifuziunea nu organizează asemenea concerte decît ocazional, iar OSTA — cu foarte rare excepţii — se ocupă numai de artiştii străini.

Şi un ultim cuvînt critic, despre programele de sală. Desigur, nu putem pretinde Filarmonicii să tipărească, pentru toate recitalurile care cuprind zeci de piese de diferiţi compozitori, programe de sală cu prezentări ample, cum era cel consacrat şcolii spaniole. Dar ar fi de dorit să se indice măcar titlul complet al lucrărilor, cu numărul de opus sau cu indicaţia volumului sau a ciclului în cazul liedurilor, ca ascultătorul să poată identifica singur apartenenţa lor sau să deducă cu aproximaţie perioada de timp în care au fost compuse. Titluri ca: „Cherubini — Duet" (şi exemplele ar putea fi date cu duzinele) sînt edificatoare.

Poate aceşti factori contribuie şi ei într-o oarecare măsură, la faptul că publicul nu frecventează încă într-un număr satisfăcător manifestările muzicale, cîteodată foarte reuşite şi interesante de la Sala Mică. Dar acesta e un fenomen mult mai complex; problema popularizării muzicii de cameră este o chestiune mult prea importantă şi vastă, pentru ca ea să fie discutată sumar în cadrul unui articol de retrospectivă.

Şi acum, o scurtă privire de ansamblu, asupra concertelor, grupîndu-le după gen. Astfel se vor apropia prima şi ultima manifestare a lunii: cea de la Ateneu, dedicată muzicii franceze şi cea de la Sala Mică a Palatului, alcătuită din creaţiile compozitorilor spanioli; în cadrul acestor două concerte ni s-a oferit muzică de cameră propriu zisă, în interpretarea unui mănunchi de artişti de prim rang.

Ne referim aci în primul rînd la pianistul Valentin Gheorghiu care în cadrul serii de muzică franceză a apărut ca animatorul tuturor numerelor din program: acompaniindu-l pe baritonul Dan Iordăchescu în cîntece de Debussy şi Duparc şi reeditînd două performanţe cunoscute mai dinainte: Sonata de Franck, cu violonistul Ştefan Gheorghiu şi Concertul op. 21 în Re major pentru pian şi vioară de Chausson (unde de data aceasta în locul orchestrei a apărut un cvartet de coarde format din: Varujan Cozighian — vioara I, George Nicolescu — vioară II, George Popovici — violă şi Alfons Capitanovici — violoncel). Rafinamentul tuşeului lui Valentin Gheorghiu se valorifică într-un mod deosebit în asemenea pagini muzicale, deoarece în spatele delicateţei aparent fragile se întrevede mereu consistenţa şi supleţea de oţel a sunetului. Dar mai mult ca aceasta, cîntul său, căruia nervul şi dinamismul îi erau totdeauna caracteristice, a cîştigat şi mai mult în ultima vreme, în ceea ce priveşte concentrarea şi simplitatea expresiei.

Baritonul Dan Iordăchescu, ale cărui prezenţe pe podiul de concert ne-au obişnuit cu interpretări autentice şi sensibile mai ales în domeniul liedului romantic german (Schubert, Schumann, Brahms, Mahler), a dovedit o afinitate şi cu lirica vocală franceză. Dacă îi putem reproşa totuşi ceva, este tocmai faptul că a accentuat prea mult latura visătoare, melancolică, a pieselor tălmăcite (preferinţă subliniată şi prin întocmirea programului).

Trecînd peste versiunea mai palidă, mai puțin înaripată a Sonatei de Franck, față de realizările cu care ne-au obișnuit ani de-a rîndul frații Gheorghiu, trebuie să relevăm excelenta interpretare a concertului de Chausson, caracterizată printr-o concepție unitară și subtilă în care s-au integrat firesc și cu convingere toți componenții ansamblului.

Seara de muzică spaniolă ni s-a părut mai puțin închegată ca program și cu un nivel de interpretare inegal. Erau, poate, și prea mulți interpreți; acest lucru este întotdeauna periculos căci contactul cu diferite concepții interpretative în cadrul unor piese relativ scurte, solicită prea mult atenția publicului și îl obosește, fărămițînd unitatea programului.

Vladimir Orlov, acompaniat la pian de Marieta Demian, a cîntat piese pentru violoncel de Granados (Dans spaniol și Intermezzo) și Albeniz (Malagueña) cu un ton cald, bogat vibrat, foarte adecvat poeziei blînde și nostalgice, caracteristice acestor creatori spanioli, iar soprana Emilia Petrescu a rezolvat cu eleganță și dezinvoltură dificilele probleme vocale și expresive ale celor trei fragmente din poemul „Canto a Sevilla" de Turina. Ceva mai multă îndrăzneală în sugerarea elementului folcloric la Orlov și în folosirea posibilităților coloristice la Emilia Petrescu ar fi sporit farmecul amblor interpretări.

„Suita spaniolă" pentru pian de Albeniz este o compoziție care nu depășește cu mult muzica de salon, fapt ce n-a fost atenuat prin interpretarea Mariellei Rădulescu, bine pusă la punct, de altfel, sub raportul tehnic.

Partea a doua a programului, consacrat în întregime celui mai valoros compozitor spaniol pînă în zilele noastre, de Falla, a fost interpretată de mezzosoprana Zenaida Pally, care a dovedit multă dăruire și interes pentru frumusețile celor patru piese (El pano moruno, Asturiana, Jota, Polo), selecționate din celebrul ciclu de „7 Cîntece". Păcat că de data aceasta, pianistul Nicolae Rădulescu nu s-a putut ridica deasupra funcției de acompaniator, deși partida de pian a acestor perle ale muzicii de cameră vocal instrumentale, i-ar fi permis o participare mai însuflețită.

Cea mai bună realizare interpretativă a constituit-o Concertul pentru pian, flaut, oboi, clarinet, vioară și violoncel (ce-i drept, fiind în același timp și cea mai desăvîrșită creație) căruia contribuția pianistei Maria Fotino, dirijorului Eugen Pricope și a celorlalți membri ai ansamblului (Filip Pitaru-Bulimar — flaut, Crișan Onofrei — oboi, Octavian Popa — clarinet, George Nicolescu — vioară și Iuliu Boniș — violoncel) i-a imprimat o frumoasă ținută artistică.

*

În cadrul recitalurilor instrumentale am putut urmări evoluția a trei tinere talente: pianistul Constantin Stelian, harpista Nicoletta Mastero și organistul Mihail Rădulescu.

Deși student încă, Constantin Stelian urmărește, cu o intuiție și maturitate remarcabile, însușirea problematicii muzicale a pieselor interpretate, deslușirea și transmiterea mesajului compozițiilor. Însăși întocmirea repertoriului său ilustrează că acest tînăr pianist își propune un scop major în cariera sa artistică: tălmăcirea muzicii de reală valoare. Totuși anumite etape de acumulări spirituale și tehnic-instrumentale nu pot fi sărite în dezvoltarea armonioasă nici chiar a unor talente excepționale. Înțelegerea și interiorizarea muzicii e bine să progreseze paralel cu perfecționarea pianisticii. Judecînd sub această prismă, putem afirma că realizările tînărului pianist nu s-au ridicat la nivelul solicitat de un asemenea program de mare anvergură. În conturarea frazelor muzicale Stelian dovedește aproape întotdeauna fantezie, gust și o sinceritate care merge direct la inimă și te cucerește (ne referim aici în special la unele fragmente din Sonata în Si bemol major de Schubert, din Kinderszenen și din „Pavana" de Enescu, piese pe care le considerăm ca cele mai reușite ale serii), dar el ne rămîne dator încă cu asamblarea acestor frumoase elemente într-o construcție sonoră închegată, transparentă.

Harpista Nicoletta Mastero este un temperament artistic foarte dinamic, viguros, cu o tehnică instrumentală impunătoare. Foarte activă în viața concertistică, ea se străduiește să-și îmbogățească necontenit repertoriul cu piese inedite, lucru destul de dificil, avînd în vedere limitele restrînse ale literaturii pentru acest instrument. În ultimul său recital, Nicoletta Mastero s-a prezentat cu un program alcătuit din piese de Haendel — Grandjany, Borodin, Marțian Negrea ș.a. Pe marginea interpretărilor sale, caracterizate printr-un brio cuceritor și un elan tineresc, facem totuși următoarea remarcă: Mastero întrebuințează o agogică nu întotdeauna de cel mai bun gust, manifestă o predilecție exagerată pentru ritenuto, ceea ce diluează adeseori tensiunea muzicii. Este un lucru ușor de remediat care nu poate decît să sporească puritatea stilistică și autenticitatea interpretărilor acestei muziciene de real talent.

Din recitalul organistului Mihail Rădulescu am putut asculta doar partea a doua care a cuprins un coral de Valentin Gheorghiu, Sonata III pentru orgă de Hindemith și improvizații pe teme date de public. Făcînd parte din generația cea mai tînără de interpreți, el ne surprinde, la fiecare apariție a sa prin multilateralitatea formației sale de muzician (clavecinist, organist, compozitor) și prin bogăția aptitudinilor sale: inteligență, siguranță, memorie, simț al formei și al culorii, aptitudini pe deplin valorificate în construirea lucidă, clară și foarte plastic registrată a sonatei de Hindemith. Dacă dezlănțuirea liberă a acestora ar fi fost mai controlată și mai economic folosită și în improvizații, atunci acestea ar fi putut să fie mai lesne percepute de către auditori.

Recitalul instrumental așteptat cu cel mai mult interes a fost cel al pianistei Sofia Cosma, deoarece interpretările acestei artiste ne cuceresc, de obicei, prin avîntul lor romantic și prin strălucirea laturii instrumentale. Programul susținut era de mare prestigiu: Fantezie în re minor de Mozart, Sonata în Mi bemol major op. 31 de Beethoven, Sarabanda, Pavana și Bourrée din Suita op. 10 de Enescu și Tablouri dintr-o expoziție de Musorgski. Am fost totuși oarecum dezamăgiți de data aceasta, pornind tocmai de la nivelul performanțelor anterioare ale pianistei. Dar vraja acelei comunicativități convingătoare care izvorăște dintr-o concepție personală adînc gîndită și dusă pînă la capăt în realizarea pianistică, nu s-a făcut simțită.

Sînt de relevat totuși, eleganța cu care a fost rezolvată partea a doua a sonatei de Beethoven, cu pretențioasa sa tehnică pentru mîna stîngă ca și rafinamentul

sonor al Pavanei de Enescu. Dar sensurile muzicii mozartiene ni s-au părut „filigranate", micşorate, cu unele pasaje nearticulate, negrăitoare ; din Sonata de Beethoven, considerînd-o în ansamblu, n-a emanat acea fermecătoare bucurie de a trăi care îi este atît de caracteristică ; părţile de culminaţie din piesele de Enescu au fost exagerate, îngroşate. Aşteptăm cu nerăbdare o cît mai apropiată reîntîlnire cu pianista Sofia Cosma, care să ne confirme din nou recunoscutele sale însuşiri interpretative.

*

Muzica de cameră vocală a fost reprezentată printr-un recital de arii, lieduri şi duete, dat de sopranele Silvia Sîrbu şi Geta Marinide şi de baritonul Octav Enigărescu, cu acompaniamentul pianistului Albert Guttmann, un alt recital de lieduri susţinut de soprana Aurelia Diaconu, cu Iosef Prunner la pian şi prin concertul a cappella al corului Ansamblului de Stat de Cîntece şi Jocuri din Tîrgu-Mureş, dirijat de Szalman Lorant.

Cele mai reuşite momente din primul concert — prin natura lucrurilor foarte amestecat ca program, de la arii de Bellini pînă la lieduri de compozitori romîni contemporani — le-au constituit duetele din opere de Mozart în interpretarea Getei Marinide şi a lui Octav Enigărescu. Cel din urmă, susţinînd, într-o foarte bună formă vocală, un program independent de lieduri, n-a renunţat totuşi la folosirea unor intensităţi sonore şi gesturi oarecum disproporţionate faţă de genul respectiv. Duetul de soprane, deşi bine sudat n-a reuşit să elimine o notă de sentimentalism din interpretare.

Soprana Aurelia Diaconu a dovedit grijă pentru prezentarea unui repertoriu interesant, compus, în cea mai mare parte din prime audiţii (Schubert, Wolf, Carmen Petra, Dvorak) şi pentru respectarea purităţii stilistice. Îi lipseşte însă mai mult curaj pe podium, o atitudine mai degajată în mişcări şi expresie.

*

În ceea ce priveşte corul din Tîrgu-Mureş, acesta a fost deosebit de apreciat de publicul bucureştean.

Puritatea intonaţiei, sonoritatea echilibrată, cu valoroase potenţe de creştere, de nuanţare — nu provin din faptul că acest ansamblu ar fi compus din glasuri formidabile, de mare calitate. Dimpotrivă, dispunînd de forte vocale dintre cele mai obişnuite, corul şi-a cîştigat însuşirile artistice printr-o muncă de pregătire susţinută şi mai ales printr-o excepţională disciplină colectivă. Dirijorul, foarte energic şi stăpîn pe materialul prezentat, ştie să-l însufleţească ; gesturile sale, foarte precise şi diferenţiate, sînt, poate, o idee prea mari şi teatrale pentru un cor a cappella, dar acest lucru nu se resfrînge asupra calităţii muzicale.

Programul, dedicat în prima parte creaţiei, compozitorilor noştri şi, în cea de a doua, literaturii de madrigal, a cuprins şi cîteva importante prime audiţii care ar merita să fie amănunţit analizate. Aci semnalăm doar cele „Patru madrigale" de Tiberiu Olah, lucrări valoroase care lărgesc posibilităţile interpretative ale ansamblului a cappella, cele „Trei poeme corale" de Doru Popovici, compuse cu multă economie de mijloace, „Iarna" — o lucrare corală de mari proporţii a compozitorului clujean Jodal Gabor pe versuri de Jozsef Atilla, „Partidului" — un cîntec de masă de mare forţă mobilizatoare al lui Cornel Ţăranu ş.a.

Programul de madrigale, destul de monocrom în alegerea tematicii, a fost în schimb interpretat, în chip înaripat, omogen, dezvăluind posibilităţi de mare subtilitate a expresiei mai ales la partidele bărbăteşti

Oaspeţi

Jacqueline François

Scriind, cu ani în urmă, pe poşeta primului disc înregistrat de Jacqueline François că, „întîlnirea ei cu microfonul reprezintă o dată în istoria discului...", Charles Trenet a dovedit că a avut din capul locului o justă viziune despre posibilităţile artistice ale acestei remarcabile interprete.

Într-adevăr, prima sa înregistrare *(E primăvară)*, i-a atras, în 1948, *Marele premiu al discului*. A fost preludiul unei activităţi artistice care avea să-i cucerească pretutindeni, nu numai în Europa dar şi în Canada, America de Sud, Japonia, simpatiile, faima. Jacqueline François îşi merită cu prisosinţă pseudonimul ce i-a fost dat (Mademoiselle de Paris), ea întruchipînd minunat pe şansonetista pariziană.

De cînd intră în scenă, alertă şi degajată, pune stăpînire pe ascultător, graţie naturaleţei cu care cîntă, aplombului cu care prezintă şansoneta, a bogatei sale palete interpretative. Majoritatea bucăţilor cîntă viaţa Parisului : *Aerul de Paris, În aprilie la Paris, Mademoiselle de Paris, Cîntecul ce colindă străzile* etc. Altele sînt cîntece de dragoste *(Viaţa în roz* — un imn închinat dragostei —, *O viaţă, Frunze veştede* etc.) Textele acestor cîntece sînt simple, dar bogate în sens. Fiecare cuvînt al lor spus cu mult farmec, merge direct, prinde. Căci interpreta stăpîneşte în primul rînd arta atît de necesară a comedienei, tălmăcind de fiecare dată în chip cît mai variat şi mai adecvat, cupletul respectiv. Expresia feţei sale, mimica, sînt de o plasticitate deosebită, de o elocvenţă care ar scuti-o de cuvinte. Jacqueline François are sarcasmul, zeflemeaua facilă tipic bulevardieră (în sensul bun al cuvîntului), acea *gouaille montmartroise* care o prinde nespus de mult. Ea devine însă visătoare şi tandră atunci cînd iubeşte, ori cînd evocă lumea poeţilor... Cîntăreaţa reuşeşte să comunice — cînd este cazul — şi dramatismul, gravitatea de circumstanţă ca de pildă în stihurile *Unde merg florile?* răspunzînd cu acel inimitabil accent al regretului : „Pe mormintele soldaţilor care au căzut în luptă"...

Subtilă, plină de nerv şi de vervă, a susţinut singură un program de două ore, sugerînd cu gestica, cu mimica sa decoruri şi scene, creînd atmosferă, ambianţa necesară şi cucerind în chip convingător sufragiile celor mai mulţi ascultători. Este o artistă de talent pe care o aşteptăm oricînd să revină printre noi.

J.-V.P.

Cluj

ȘASE DECENII DE ACTIVITATE MUZICALĂ A DIRIJORULUI ANTONIN CIOLAN

Artistul și profesorul emerit Antonin Ciolan, primdirijorul Filarmonicii de Stat, a împlinit recent opt decenii de viață și șaizeci de ani de neîntreruptă activitate muzicală. Sărbătorit printr-un concert jubiliar, el a fost salutat de reprezentanții instituțiilor de artă și cultură din oraș și ovaționat de ascultători, în primul rînd de tineretul la a cărui formare a contribuit printr-o muncă asiduă. Antonin Ciolan face parte dintre șefii de orchestră care au urmărit consecvent crearea premizelor indispensabile afirmării creațiilor muzicale românești.

Elev al lui Gavriil Musicescu la Conservatorul din Iași, Antonin Ciolan a preluat în 1902, sarcina de a anima viața muzicală în acest centru. A cîntat ca instrumentist în orchestre de amatori și profesioniști, a interpretat multă muzică de cameră, cu parteneri de seamă, între care și George Enescu, dar în special a dirijat ansamblul filarmonic ieșean. Experiența și multiplele cunoștințe tehnice, cărora timpul le-a adăugat treptat o deosebită maturitate, le-a cîștigat astfel în contactul permanent cu orchestra. La Dresda a fost, încă de tînăr, capelmaistrul *Mozartverein*-ului, dobîndind un frumos prestigiu artistic. Dar carierei ce-i surîdea în marele centru muzical german, Antonin Ciolan i-a preferat activitatea artistică din țara noastră. A încercat să înființeze la Iași o operă.

A obținut succese durabile pe tărîmul prezentării, în concerte de un remarcabil nivel artistic, a multor lucrări ale compozitorilor noștri.

După Eliberare, Antonin Ciolan și-a angajat experiența și forțele în slujba noii culturi muzicale, dirijînd sute de concerte la Cluj și în alte centre, fiind unul din primii șefi de orchestră care a poposit cu instrumentiștii în mijlocul oamenilor muncii. Ca titular al catedrei de dirijat de la Conservatorul din Cluj, a contribuit la formarea tinerelor cadre de muzicieni.

Antonin Ciolan (stînga), întreținîndu-se cu dirijorul sovietic Ghenadie Rojdestvenski

WERTHER DE MASSENET PE SCENA OPEREI ROMÎNE

Sînt apreciabile eforturile conducerii Operei Romîne de a promova un repertoriu de ținută artistică, deși echilibrul între vechi și nou continuă să sufere în dauna lucrărilor contemporane și, îndeosebi, ale compozitorilor noștri. Înscrierea în program a dramei lirice *Werther* de Massenet a fost prilejuită de comemorarea unei jumătăți de secol de la moartea compozitorului francez și justificată de necesitatea îmbogățirii repertoriului prin lucrări melodice, urzite pe subiecte de valoare universală accesibile maselor largi de ascultători.

Spectacolul pregătit de regizorul Ilie Balea, avînd ca principali colaboratori pe dirijorul Eugen Lazăr și pe pictorul-scenograf Gheorghe Codrea, a constituit una din realizările izbutite ale ansamblului clujean, chiar dacă la analiza detailată a elementelor componente se pot face unele observații critice. Aceste observații vizează îndeosebi atitudinea regizorului față de alegerea interpreților — inegali ca expresie atît în prima, cît și în cea de a doua distribuție —, precum și față de lungimile textului muzical, care putea și trebuia scurtat cu mai mult curaj în finalul operei. Dincolo însă de aceste rezerve, Ilie Balea are meritul de a fi imprimat spectacolului o culoare de epocă veridică, trecută prin sensibilitatea artistului zilelor noastre, care tălmăcește operele mai vechi dintr-o perspectivă contemporană.

În prima distribuție, tenorul Alexandru Racoltea în rolul titular, cu toată muzicalitatea și inteligența actoricească, a fost covîrșit de dificultățile recitativelor melodice. Ecaterina Vîlcovici în rolul Charlotte a interpretat cu căldură și sinceritate. Partenerii n-au fost însă ca intensitate a trăirii lirico-dramatice, la unison. A rezultat un decalaj de timbru afectiv, care a știrbit sensibil unitatea spectacolului. În a doua distribuție, decalajul s-a repetat, de astă dată în dauna sopranei Mariana Stoica, care n-a opus vibrației și amploarei vocal-scenice a tenorului Ion Buzea — un artist liric cu resurse multiple —, decît corectitudinea stilistică a unei interpretări muzicale desigur îngrijită, dar încă insuficient adîncită.

În rolul Albert, cei doi baritoni — Mugur Bogdan și Ion Budoiu — au adus culori inedite, primul pe linie vocală, al doilea în ce privește compunerea amănunțită a caracterelor muzicale și dramatice ale personajului. O mențiune deosebită merită basul Ion Trifa, a cărui interpretare unitară ca expresie vocală și prezență scenică în rolul Judecătorului este dovada maturității sale artistice. Lisette Liseanu și Mireille Constantinescu în Sofia au învăluit aparițiile lor în scăpărări vocale și în fermecătoarea grație a ingenuității.

De la primul la al doilea spectacol, ansamblul instrumental a marcat o inegalitate greu de explicat.

Sîntem de acord cu concepția scenografică a pictorului Gheorghe Codrea, care cu mijloace simple, printr-o armonioasă îmbinare de forme și culori în decor, utilizînd pentru fundal desenul expresiv și bicromia negru-alb, a sugerat cu talent ambianța particulară a lumii lui Werther.

Am dori ca lucrarea să fie menținută în repertoriu și să fie supusă unei munci artistice continue, spre a nu se repeta și de astădată uzura calitativă pe care au înregistrat-o multe alte opere din repertoriul instituției clujene.

GEORGE SBÎRCEA

Sibiu și Brașov

În programele orchestrelor simfonice din țară sînt programați, alături de soliști cu renume, interpreți tineri, deseori aflați în plin proces de perfecționare. Florela Geantă, absolventă a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București, a cîntat cu orchestra Filarmonicii de stat din Sibiu, în cadrul unui concert dirijat de Jiři Waldhaus din R. S. Cehoslovacă. Colectivul sibian, disciplinat și sensibil, s-a străduit să asigure solistei un climat favorabil, iar experimentatul dirijor nu a precupețit nici un efort pentru a realiza un concert izbutit.

Interpretînd Concertul nr. 2 în fa minor, op. 21 pentru pian și orchestră de Chopin, Florela Geantă ni s-a dezvăluit ca o artistă sensibilă, plină de delicatețe, cantilena, desfășurată pe fondul plin de prevestiri dramatice al acompaniamentului la mîna stîngă, restituind puritatea sentimentului de dragoste ce-l exprimă. S-a făcut simțită asemenea tematica în caracter de mazurcă a părții a III-a și cadența. Pianista nu a reușit însă să dea o imagine elocventă a forței sale lipsind, de pildă, expunerea din partea I-a de însuflețirea și vigoarea necesară. S-a părut că sentimentul dinamic, robust, al unor teme, e înăbușit de o viziune firavă, intimistă — nu în spiritul concertului.

Merită cu prisosință cîteva aprecieri și restul programului. Jiři Waldhaus — prim-dirijorul orchestrei filarmonice din Brno — s-a dovedit a fi o personalitate interesantă, un muzician pregătit, capabil de aprofundarea lucrărilor pe care le prezintă. Simfonia I-a de Brahms prezentată cu acest prilej a cunoscut una din cele mai bune interpretări din ultimul timp, iar poemul simfonic „Vltava" de Smetana a fost prezentat în condiții asemănătoare. Despre el mai ales e interesant de arătat că Jiři Waldhaus a adus o frazare mai lentă și fină în tema Vltavei, o schimbare de tempi în scena de vînătoare, o nouă încadrare a motivului de fanfară etc.

În ansamblu, orchestra a depășit nivelul ei obișnuit. iar în cadrul orchestrei, violoncelele și suflătorii în lemn au fost la un nivel de execuție deosebit.

În aceeași perioadă, la Brașov a apărut din nou în fața publicului care îi urmărește creșterea, tînărul pianist Radu Lupu. „Festivalul Beethoven" (făcînd de fapt parte dintr-un ciclu de simfonii Beethoven — mult prețuit la Brașov), în cadrul căruia a fost programat, a cuprins Simfonia IV-a și a VI.a și Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră fiind dirijat de Constantin Bobescu.

Se poate spune că față de nivelul înregistrat în ultima sa manifestare publică (cînd a prezentat Concertul nr. 3, dedicat tineretului, de D. Kabalevski), Radu Lupu ne-a dezvăluit laturi noi ale talentului său. Concertul de Beethoven l-a pus în fața unor probleme complexe de concepție și interpretare. Publicul a aplaudat cu căldură realizarea părții a II-a Largo — în care a reconstituit atmosfera de meditație inspirată, iar în cadențe s-a menținut deplin în spiritul lucrării. Plăcut a fost și rondoul — spiritual și vioi.

Radu Lupu este pe cale de a-și contura trăsături proprii capabile să-i definească personalitatea. Aceasta însă nu trebuie să dăuneze autenticității în interpretare. Astfel, în expoziție în partea I-a arpegiile au cunoscut o interpretare rubato, trioletele (duble și triple) au fost literalmente eludate, trecerea de la o temă la alta fără contur și în sfîrșit estetica gestului (mai ales în final) a devenit un lucru în sine. Constantin Bobescu a asigurat un acompaniament precis. Simfoniile, mai ales a IV-a, au fost prezentate corespunzător, orchestra simțind cu adevărat un conducător experimentat. La Brașov suflătorii de lemn (mai ales oboiștii și flautiștii) reprezintă cel mai bun compartiment, viorile încă neomogene iar suflătorii de alamă (corniștii mai ales) nu se ridică (poate cu excepția trompetei) la nivelul celorlalte compartimente.

MIHAI NADIN

Dinu Lipatti (colecția Viața în imagini)

„Dinu Lipatti" de Dragoș Tănăsescu este cel de-al doilea volum (după „George Enescu") consacrat unui muzician romîn de către colecția „Viața în imagini".

Avînd mai mult decît meritul unui prim pas de popularizare a marelui pianist, lucrarea reușește a fi o scurtă dar completă monografie a vieții și activității lui Dinu Lipatti. Temeinice studii apărute la noi cu privire la arta sa pianistică lăsau încă deschisă problema creației sale, care în paginile lucrării lui Dragoș Tănăsescu își găsește, doar, o justă integrare în biografia compozitorului. Succinte referiri la opera componistică se împletesc cu propriile mărturisiri ale lui Lipatti, cu părerile unor personalități de seamă care au venit în contact cu preocupările sale pe acest tărîm, creind o imagine unitară a drumului său creator. Din păcate, însă, comentarea operei sale componistice rămîne la suprafață, autorul mărginindu-se la sintetizări ce nu reușesc să înfățișeze trăsăturile distinctive ale concepției de creație și stilului lui Lipatti.

Biografia este concepută nu ca o simplă narare a faptelor sau înșirare de date, ci ca un fir principal spre care converg, pe lîngă problemele creației, și acelea legate de arta interpretativă a lui Lipatti.

Darurile excepționale ale marelui artist, singure — reiese din carte — ar fi fost insuficiente pentru a face din el unul din interpreții cei mai de seamă ai epocii; munca neobosită, permanenta luptă cu sine însuși și, în sfîrșit, condițiile primilor ani de studiu au concurat la dezvoltarea armonioasă a calităților sale native. Înalta etică profesională a lui Lipatti datorează mult exigențelor și chiar intransigenței cu care eminenții săi profesori Mihail Jora și Florica Musicescu au veghiat împlinirea talentului său.

Influența mediului și a artei romînești asupra lui Lipatti, interpretul și compozitorul, a fost — cum se arată în carte — substanțială și permanentă, precedînd și fecundînd continuu evoluția sa pe plan universal.

Întreaga expunere dovedește, din partea autorului, atît pasiune pentru subiectul tratat cît și competență în ceea ce privește mai ales activitatea pianistică a lui Dinu Lipatti. Stilul curgător, încercînd pe alocuri chiar fuziunea cu umorul și spiritul numeroaselor citate din scrisorile lui Lipatti, face ca volumul să fie un prieten plăcut al amatorului de muzică.

O mențiune specială se cuvine și ilustrației cărții, bogată și variată, ca și frumoaselor condiții grafice pe care le-a asigurat de astă dată Editura Muzicală.

GHEORGHE FIRCA

Octavian L. Cosma: Opera românească

În muzicologia românească, din ce în ce mai bogată în monografii și studii, se resimțea lipsa unei lucrări de sinteză, care să ofere o privire cuprinzătoare muzicii românești în general sau asupra unui domeniu al său. Prima lucrare care răspunde acestei cerințe este *Opera românească — privire istorică asupra creației lirico dramatice* de Octavian L. Cosma, apărută la sfîrșitul anului trecut în Editura muzicală. Obiectul acesteia este deopotrivă de interesant atît pentru publicul larg, iubitor al genului, cît și pentru muzicieni, întrucît prezintă, analizează și evaluează o creație mult mai bogată decît s-ar crede la o primă vedere.

Autorul a avut la îndemînă atît documente ale vremii — afișe, mențiónări, cronici etc. — cît și libretele și partiturile unor vodeviluri, operete, opere sau balete ale compozitorilor români. Dacă vechile studii consacrate acestor fenomene artistice se resimțeau de un caracter preponderent documentar, situînd pe al doilea plan fenomenul viu al creației, cartea lui O.L. Cosma dezvăluie o concepție științifică, creatoare. Valoarea libretului și a muzicii a determinat un spațiu corespunzător pentru acele lucrări care, prin problematica social estetică, se înscriu ca reușite. Astfel, cele două volume adîncesc cca 50 de opere, operete, vodeviluri și balete, remarcînd calități și lipsuri, cauzele acestora, apreciind locul și importanța lor în evoluția genului. Autorul are de asemenea o atitudine critică față de unele păreri eronate din studiile pe care le citează.

Prezentînd și analizînd creația lirico-dramatică românească O. L. Cosma are în vedere implicațiile sociale ale acesteia, evidențiind cu justețe relațiile dintre libret, viața socială, caracterul și mijloacele de expresie muzicală alese de compozitori. Aceste criterii îl conduc la concluzii critice întemeiate. Ar fi fost necesară o mai adîncită analiză a elementelor de structură muzicală, care ar fi permis stabilirea deosebirilor stilistice dintre compozitori.

Una din dificultățile cele mai mari în alcătuirea unei lucrări de o asemenea anvergură o reprezintă structurarea materialului în funcție de o periodizare judicioasă. În mare, O. L. Cosma adoptă periodizarea din istoria României. Dar, cum nu întotdeauna evenimentele care marchează salturile în evoluția vieții generale — sociale, economice, culturale — coincid strict cu evenimente similare în muzică, este foarte dificil a se stabili momentele cardinale ale creației. În acest sens, aportul autorului constituie un punct de vedere într-o largă discuție în jurul periodizării istoriei muzicii românești. S-ar putea obiecta că, în secțiunile consacrate creației dintre cele două războaie și creației de după Eliberare, criteriul pur cronologic nu este cel mai eficient. Abundența de lucrări în genuri diverse ar fi justificat o subîmpărțire pe genuri. Era necesar ca la sfîrșitul capitolelor cititorul să găsească o sinteză a acestora, trăsăturile generale ale creațiilor analizate, aportul lor la dezvoltarea muzicii românești.

Sînt prezentate și analizate pe larg lucrările care marchează cristalizarea — între cele două războaie — a operei moderne și a baletului modern: *Oedip* de George Enescu, *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *La piață* de Mihail

Jora, *Priculiciul* de Zeno Vancea, *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu. Din păcate, în analiza operei *Horea* de Sabin Drăgoi, lucrare nereprezentată pe scenă, autorul cărții, necercetînd forma definitivă a libretului operei, a tras concluzii pripite, unilaterale asupra acestuia. Astfel, O. L. Cosma reproșează fără temei compozitorului că a înfățișat momentul răscoalei din 1784 într-o viziune idilică, cu influențe naționaliste. Or, în forma sa definitivă, libretul nu îndreptățește asemenea concluzii. Este regretabil că Editura muzicală nu a dovedit suficientă exigență față de aprecierile autorului cărții în sensul amintit.

O atenție deosebită acordă autorul creației din zilele noastre, evidențiind orientarea acesteia către acele subiecte inspirate din trecutul de luptă al poporului, din munca pentru construirea socialismului. Astfel, cititorul cunoaște operele lui Gheorghe Dumitrescu *(Ion Vodă cel Cumplit Răscoala, Fata cu garoafe)*, Paul Constantinescu *(Pană Lesnea Rusalim)*, Tudor Jarda *(Neamul Șoimărești lor, Pădurea Vulturilor)* ș.a., baletele lui Mihail Jora *(Cînd strugurii se coc)*, Alfred Mendelsohn *(Harap Alb)*, Hilda Jerea *(Haiducii)* ș.a., operetele lui Gherase Dendrino *(Lăsați-mă să cînt, Lysistrata)*, Filaret Barbu *(Ana Lugojana)* și multe altele.

Prezentarea grafică este în general îngrijită, ilustrația bogată. Sînt supărătoare însă unele greșeli de tipar sau de redactare, unele strecurate în date și care pot da naștere la confuzii. Eliminarea acestora este necesară într-o viitoare ediție care, îmbogățită cu noi analize (de pildă a operei *Trandafirii Doftanei* de Norbert Petri), este așteptată cu interes de către cititori.

PETRE CODREANU

Cîntece de luptă și de viață nouă

Casa regională de Creație a Sfatului Popular al Regiunii Ploiești a editat o culegere de folclor poetic-muzical intitulată *Cîntece de luptă și de viață nouă*. Volumul este precedat de un scurt istoric al cîntecului de luptă, cu referiri la specificul regiunii, semnat de autorul culegerii, Gh. C. Ionescu. Cele 23 de melodii culese fac parte din diverse genuri: baladă, cîntec propriu zis, cîntec muncitoresc revoluționar, cîntec de joc.

Textele acestor cîntece reflectă, în imagini poetice sugestive, starea grea a poporului în trecut, lupta muncitorimii pentru o viață nouă, triumful societății noi, recunoștința față de Partidul drag. Melodiile sînt de baladă, cîntec sau joc sau, în cazul cîntecelor muncitorești, de marș cu influențe ale dialectului muzical regional.

Deși culegerea nu se adresează exclusiv folcloriștilor ci este destinată a oferi amatorilor un repertoriu al creației locale cu această temă, ar fi fost necesar ca datele despre informatori să cuprindă și vîrsta, studiile, profesiunea acestora, de la cine au auzit cîntecul etc.

Culegerea *Cîntece de luptă și de viață nouă* constituie dovada unei juste orientări a Casei Regionale de creație Ploiești în sensul valorificării folclorului local.

IOAN FLORIAN

Magazinele „MUZICA"

ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. cu sediile în orașele:

BUCUREȘTI	Str. Aristide Briand nr. 11	Tel. 15.60 88
CLUJ	Piața Libertății nr. 10	„ 2175
TIMIȘOARA	Str. Alba Iulia nr. 1	„ 6795
BRAȘOV	B-dul Republicii nr. 40	„ 1439
CONSTANȚA	B-dul Tomis nr. 35	„ 5167
IAȘI	Str. Alexandru Lăpușneanu nr. 15	„ 3379

VÎND cu NUMERAR și PRIN VIRAMENT, cele mai noi și bogate sortimente de instrumente și accesorii muzicale ca: fanfare complete, baterii de jazz, saxofoane, clarinete, acordeoane, pianine, contrabași, viori, chitare, magnetofoane și pick-up-uri, discuri cu imprimări de muzică populară, ușoară, simfonică, teatru și povestiri pentru copii, tipărituri și note muzicale cu lucrări de muzică simfonică, corală și ușoară, lucrări de muzicologie etc.

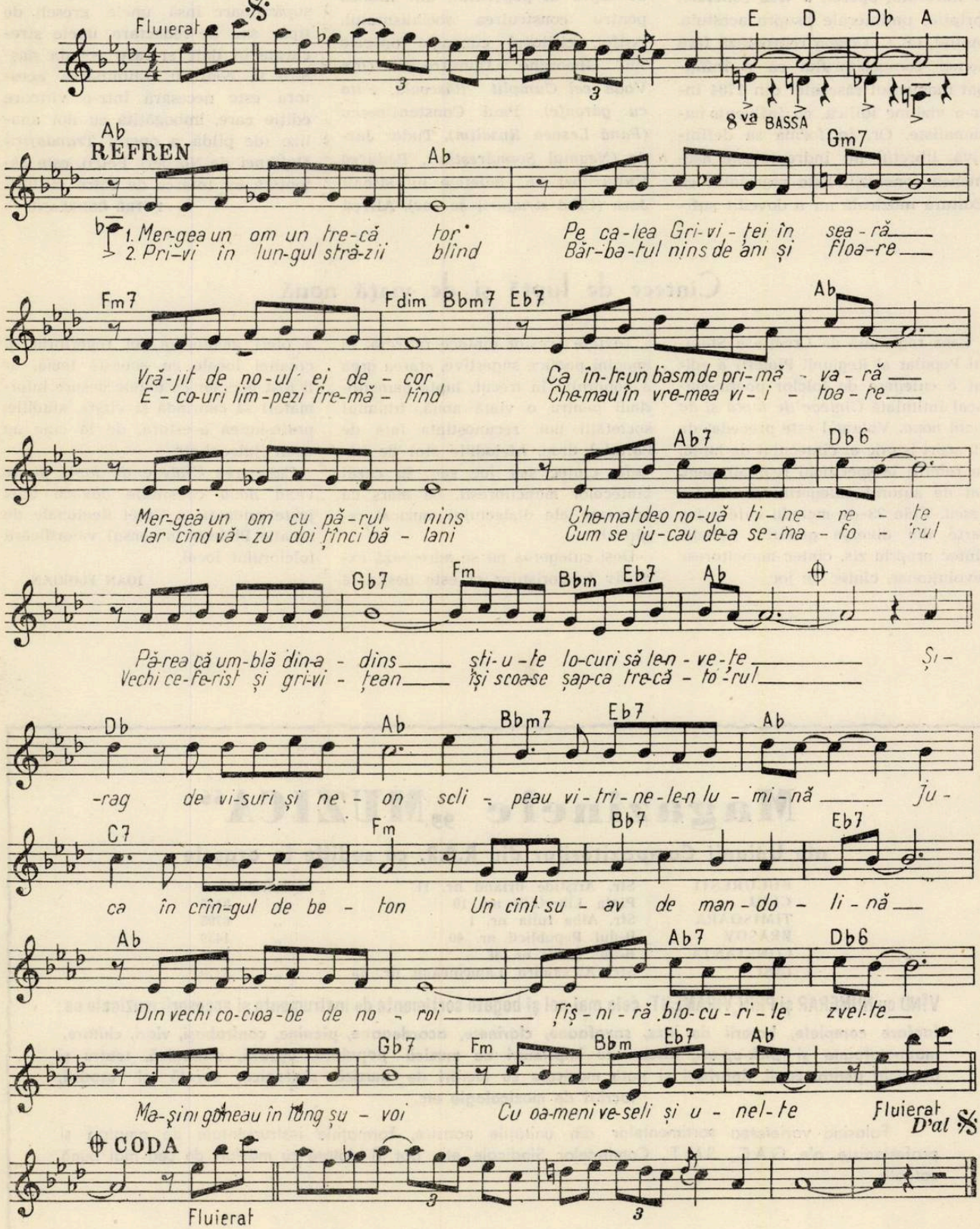
Folosind varietatea sortimentelor din unitățile noastre, formațiile instrumentale de amatori și profesioniste ale G.A.C., S.M.T., Comitetelor Sindicale etc. pot fi dotate cu mărfuri de cea mai bună calitate.

MERGEA UN OM...

SLOW

Versurile de *Eugen Frunză* — Muzica de *George Grigoriu*

Introducere



BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Zeno Vancea

Procesul istoric de formare a limbajului muzicii noastre profesionale (II) 1

CREAŢIA ROMINEASCĂ

Ada Brumaru
Opera „Trandafirii Doftanei" 11

Ştefan Mangoianu
Concertul pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru 14

★

Din viaţa Uniunii compozitorilor 19

PE TEME DE INVĂŢĂMÎNT

Grigore Bărgăuanu
Educaţia muzicală preinstrumentală (necesitatea şi conţinutul ei) 20

Note 24

CENTENARUL STANISLAVSKI

C. C. Ghenea
Ecouri despre arta lui Stanislavski în Romînia . . . 25

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

George Breazul
Iacob Mureşianu 29

DE PESTE HOTARE

Constantin Stroescu
Ore muzicale pariziene 35

RETROSPECTIVA

Radu Gheciu
Concerte simfonice 38

Judit Lazăr
Muzică de cameră 41

OASPEŢI

J.-V. P.
Jacqueline François 43

DIN ŢARĂ

George Sbîrcea
Cluj 44

Mihai Nadin
Sibiu şi Braşov 45

RECENZII

Gheorghe Firca
Dinu Lipatti (colecţia Viaţa în imagini) 46

Petre Codreanu
Octavian L. Cosma: Opera romînească 46

Ioan Florian
Cîntece de luptă şi de viaţă nouă 47

★

George Grigoriu (muzica) şi **Eugen Frunză** (versurile)
Mergea un om 48

M. Vescan (muzica) şi **Eugen Frunză** (versurile)
Lenin e cu noi (coperta II)

Pe coperta I: Scenă din Lacul lebedelor

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

Apare lunar

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

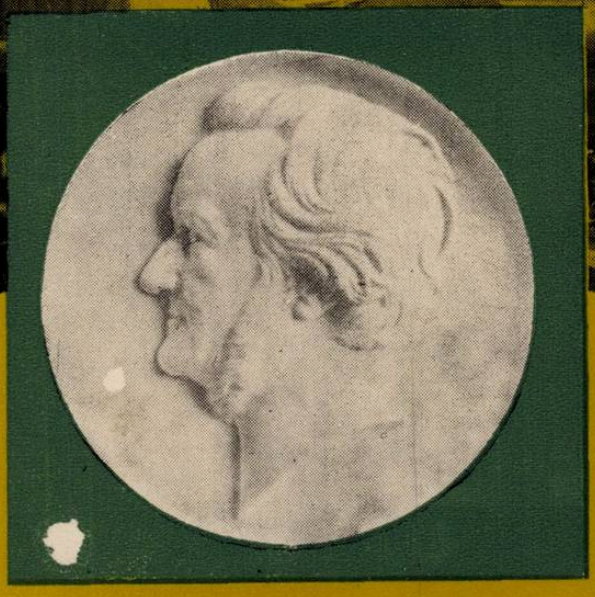
Telefoane: 15.21.19 şi 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I. P. 2 — c. 1463

Lei 5

Biblioteca oraș
SIBIU



ANUL XIII
MAI
1963
5

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA

Nr. 5 Anul XIII mai 1963

Problemele mijloacelor de expresie ale muzicii în discuţie la Uniunea Compozitorilor

LAURENŢIU PROFETA

Mijloacele de expresie şi rolul lor în reliefarea conţinutului nou

În zilele de 1, 2 şi 9 aprilie a. c. la Uniunea compozitorilor din R.P.R. au avut loc discuţii pe tema „Problemele mijloacelor de expresie ale muzicii". Au fost prezentate referate care constituie punctul de vedere personal al referenţilor, compozitori şi muzicologi. Un mare număr de vorbitori şi-au adus contribuţia la adîncirea problemelor abordate.

În numărul de faţă al revistei publicăm primul dintre referatele expuse, urmînd ca în numerele următoare să apară alte materiale prezentate în cadrul discuţiei. (Nota redacţiei).

I. MIJLOACELE DE EXPRESIE ŞI RAPORTUL LOR CU CONŢINUTUL OPEREI DE ARTĂ.

În faţa compozitorilor noştri se pun următoarele probleme : Cum poate fi redat cît mai convingător, în toată profunzimea şi complexitatea sa, tabloul vieţii noi socialiste, înaltul umanism al epocii noastre, portretul moral al omului nou ? În ce fel mijloacele de expresie ne pot ajuta în atingerea acestui obiectiv, cum trebuie ele însuşite şi apoi folosite, în scopul dezvoltării artei noastre realist-socialiste ?

Desigur, nu ne facem iluzia că, însuşindu-ne anumite mijloace tehnice, dispunem de reţeta succesului. Ştim că în ultimă instanţă decide talentul, puterea de sinteză creatoare, care, la rîndul lor, sînt stimulate de o cunoaştere temeinică a vieţii şi a oamenilor.

Nu este însă mai puţin adevărat că o bună stăpînire a mijloacelor tehnice de expresie înarmează pe creator în lupta sa, îi asigură o premiză a succesului.

Astfel, mijloacele de expresie constituie *materialele* şi *uneltele* de care ne folosim în atingerea scopului creator. Iar acest scop este o artă realist-socialistă, străbătută de cele mai nobile sentimente, ale umanismului socialist, avînd ca principală trăsătură caracterul popular, spiritul partinic.

Mijloacele de expresie reprezintă *materialul* cu ajutorul căruia creatorul construieşte edificiul sonor.[1]) Deşi chiar cel mai simplu material (un sunet spre exemplu) conţine în germene o anumită expresie, totuşi materialul *nu capătă o valoare artistică* decît atunci cînd este structurat într-o operă de artă.

Mijloacele de expresie, procedee tehnice, melodice, armonice, contrapunctice etc. reprezintă ceea ce îi este dat în mod obiectiv creatorului de cultura timpului său. Compozitorul va mînui aceste mijloace în virtutea unui scop, a unei idei. *În numele acestei idei* el va alege mijloacele care-l pot servi şi va lăsa de o parte pe cele ce nu-i sînt de folos.

Cum o arată şi numele, mijloacele de expresie nu reprezintă altceva decît *mijlocul* de a întruchipa concret, sensibil o idee. Deci *numai în funcţie de conţinut,* numai într-un anumit context, *numai în opera vie şi nu „în sine",* pot fi apreciate mijloacele de expresie ca şi procedeele tehnice folosite. Desigur aceasta nu ne va împiedica să elaborăm unele principii asupra ponderii şi rolului diferitelor mijloace de expresie. Concepţiile şi teoriile care generalizează experienţa în legătură cu mijloace de expresie complexe (melodia, armonia, contrapunctul, formele muzicale) pot şi trebuie să fie apreciate şi caracterizate „în sine", căci ele poartă pecetea unor poziţii ideologice de clasă. Dar asupra acestui lucru vom reveni.

II. MIJLOACELE DE EXPRESIE ŞI CRITERIUL VALORII

Din cele arătate rezultă că armonia X, procedeul contrapunctic Y sau scriitura Z nu pot fi apreciate ca bune sau rele decît atunci cînd ele sînt integrate într-o anumită lucrare muzicală.

---

1) Privitor la definirea noţiunii de „mijloc de expresie" precizăm următoarele :

Mijloacele de expresie pot fi mai simple sau mai complexe. Un acord spre exemplu reprezintă un material sonor, un mijloc de expresie simplu. Dar şi un anumit tip de înlănţuire a acordurilor sau suprapunerea politonală a unor acorduri reprezintă tot mijloace de expresie, de astă dată mai complexe. Procedeele tehnice sînt tocmai acele unelte care ne dau posibilitatea de a făuri dintr-un material sonor dat, alt material sonor, deosebit calitativ. Avem de-a face deci cu materiale pe care compozitorul trebuie să le integreze într-o idee artistică potrivit unei viziuni creatoare personale. Întreaga gamă vastă şi variată a acestor unelte şi materiale melodice, armonice, contrapunctice, de structură, o desemnăm prin termenul : mijloace de expresie.

5000

Din păcate în practică nu procedăm întotdeauna astfel ; uneori obişnuim să apreciem mijloacele de expresie, rupte de creaţie, calificîndu-le şi clasificîndu-le ca „evoluate" sau „primitive", vechi sau noi etc.

Am observat că unii tovarăşi fac aprecieri de valoare asupra mijloacelor de expresie dintr-o simplă aruncare de privire pe partitură. Această modalitate de apreciere ascunde în sine un real pericol : valoarea unei lucrări nu poate fi apreciată cu adevărat decît în contactul direct, auditiv, cu opera vie şi nu numai prin observaţia vizuală a scriiturii. Numai la audiţie vom putea judeca pe deplin în ce fel mijloacele de expresie folosite servesc conţinutul, ajută la reliefarea sa artistică.

Este arbitrar a ierarhiza mijloacele de expresie în bune şi rele, fie că prin cele bune înţelegem pe cele noi fie pe cele mai puţin noi.

Cred că Darius Milhaud avea dreptate atunci cînd referindu-se la teoriile estetice (e vorba desigur de cele burgheze care au fost mai întotdeauna unilaterale — n.n.) spunea că acestea nu trebuie să-l împiedice pe compozitor de a căuta pentru fiecare nouă lucrare mijloace de expresie diferite şi adesea opuse. Milhaud nu ne spune însă care este criteriul după care se vor alege aceste mijloace. Pentru un creator realist acest criteriu nu poate fi altul decît conţinutul — mesajul pe care doreşte să-l transmită.

Există însă şi o atitudine opusă acesteia : este atitudinea celor ce pun forma înaintea conţinutului, celor ce pleacă în creaţia lor nu de la un conţinut ci de la mijloace şi procedee. Este vorba de cei ce practică sisteme dogmatice ca de exemplu : armonia şi contrapunctul scolastic sau serialismul dodecafonic.

Autolimitarea apriorică a mijloacelor, îngustarea lor gratuită, obstacolele *artificiale* pe care creatorul însuşi şi le pune în cale (Stravinski) reprezintă o metodă de creaţie care *porneşte nu de la scop ci de la mijloace.* Se ajunge astfel la acele „frumuseţi convenţionale" despre care încă Jean Jacques Rousseau spunea că nu au alt merit decît acela al „dificultăţii învinse".

Trebuie deci să respingem teoriile care-l îngrădesc pe creator, împiedicîndu-l a-şi alege liber mijloacele de expresie.

★

Creaţia noastră se dezvoltă pe un drum sănătos. Numeroşi compozitori au reuşit să realizeze acea sinteză proprie realismului socialist, în care înnoirea curajoasă a mijloacelor de expresie nu aduce după sine abstractizarea limbajului, ci tocmai dimpotrivă, sporeşte capacitatea sa de comunicare. Mărturie acestui fapt stau lucrări ca : „7 cîntece din „Uliţa noastră" de Paul Constantinescu, „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, Simfonia a VII-a de Alfred Mendelsohn, „Mioriţa" de Anatol Vieru, concertele instrumentale ale lui Theodor Grigoriu şi Dumitru Capoianu, liedurile lui Mihail Jora şi ale lui Pascal Bentoiu şi multe alte lucrări în diferite genuri.

Dacă putem afirma că în creaţia noastră nu există manifestări flagrante ale formalismului şi abstractismului, sîntem totodată datori a atrage atenţia că uneori apar lucrări neconvingătoare, a căror deficienţă se datoreşte folosirii manieriste a anumitor mijloace de expresie, considerate de autor ca fiind „moderne". Avem de-a face cu fetişizarea anumitor mijloace de expresie noi, care desigur că pot juca un anumit rol, dar nu întotdeauna pe cel principal. Se ajunge astfel la o anumită uniformitate şi monotonie, la lipsa de contur personal şi — în ciuda aparenţelor — *la lipsa de noutate.*

S-a putut observa că în unele lucrări ce păreau a se înscrie pe linia cultivării „mijloacelor noi", conţinutul este departe de a fi nou, ba chiar el apare ca desuet, fie că se practică un stil „barbaro" de mult epuizat de un Bartók sau Stravinski, fie că se cultivă o atmosferă skriabiniană sau un neoimpresionism cît se poate de anacronic.

Un anumit tribut plătesc din cînd în cînd manierismului compozitori din cei mai talentaţi. Astfel, Cornel Ţăranu, autorul unei reuşite Sonate pentru flaut, plină de fantezie şi lirism, în Cantata „Odă unui ev aprins" nu mai reuşeşte să realizeze un echilibru între mijloacele de expresie şi conţinut.

Supraapreciind eficienţa unor mijloace de expresie şi uitînd că esenţialul, cel puţin în muzica vocală, constă în desfăşurarea unei linii melodice bogate, substanţiale, Cornel Ţăranu s-a limitat în această lucrare la o muzică pe care, în lipsa unui alt termen, aş numi-o ilustrativă — la ceea ce în teatru sau film poartă denumirea de „muzică de fond". Personal găsesc această muzică expresivă, dar cred că ea suferă atît de lipsă de varietate, cît şi de unele nepotriviri faţă de textul literar. Acestea sînt păreri desigur subiective şi nu asupra lor voi insista. Doresc să ridic o problemă mai generală : problema folosirii pe spaţii mari, în lucrări de respiraţie largă a unor mijloace de expresie cu caracter ilustrativ, sărace în substanţă melodică. Cred că această muzică ilustrativă, lipsită de o desfăşurare melodică largă seamănă mult cu o piesă de teatru în care spectatorului nu i se înfăţişează altceva decît o suită de decoruri. Oricît de variate şi expresive ar fi aceste decoruri, nu poţi să nu te întrebi: unde-s personajele, unde-i conflictul, unde-i piesa!? Şi pentru a fi mai clar asupra a ceea ce înţeleg prin substanţa melodică voi aminti mărturia lui Honegger : „Înainte de toate — scrie acesta în lucrarea sa „Sînt compozitor" — am căutat linia melodică amplă, generoasă, curgătoare şi nu juxtapunerea laborioasă a unor mici fragmente care se contopesc anevoie unele cu altele. Marele jet melodic nu exclude nicidecum amănuntele discursului. El este piatra de temelie a operelor reuşite ; îl găsim la toţi maeştrii".

Cred că trebuie să medităm asupra neajunsului ce-l reprezintă aceste maniere de juxtapunere laborioasă a unor mici fragmente, în dauna cantabilităţii. După părerea mea aceste maniere duc cu sau fără voie, fie către un impresionism, fie către un expresionism, ambele la fel de desuete.

Alexandru Hrisanide este un compozitor exigent, în permanenţă dornic de a aduce un aport personal

în creație. Dacă în Sonata pentru clarinet el reușește să creeze o muzică într-adevăr originală și valoroasă, în Sonata pentru flaut el plătește același tribut unor maniere rigide, de tendință intelectualistă, care cred că îl împiedică să-și dezvolte pe deplin muzicalitatea, lirismul, fantezia.

Procedeul spațializării melodiei — distanțarea intervalelor melodice în diferitele registre — ne apare discutabil ca orice procedeu ce ține de ceea ce s-a numit „estetica evitării".

Dacă în observațiile critice ne-am referit numai la Cornel Țăranu și Alexandru Hrisanide, aceasta nu înseamnă că nu am avea rezerve și față de alte lucrări ale altor compozitori. Cornel Țăranu și Alexandru Hrisanide sînt reprezentanți remarcabili ai generației tinere și față de ei trebuie să avem și pretențiile cele mai mari.

Mi se pare cît se poate de firesc faptul ca un creator să experimenteze și din cînd în cînd să și rateze. În fond și compozitorii au dreptul de a greși; dar avem și datoria de a sezisa acest lucru!

Din păcate, destul de rar în cenaclurile noastre sau în presă dovedim că știm să deosebim o experiență reușită de o experiență ratată, o „căutare" de o „găsire".

În ceea ce privește limitarea conștientă a posibilităților de realizare a expresiei, problema trebuie privită atît sub aspectul unității de stil cît și al caracteristicilor personale ale stilului. Acestea nu trebuie, desigur, să însemne îngustarea din principiu a gamei de mijloace expresive. Adevărata forță creatoare va fi în măsură să dezvolte cele mai variate posibilități expresive în cadrul unui stil personal, caracteristic.

Cum poate fi redat tabloul marilor contraste ale lumii contemporane într-o muzică în care de dragul unei unități stilistice (greșit înțelese) se reduc la minimum posibilitățile de contrast? *Îngustarea artificială a mijloacelor de expresie este departe de a însemna unitate stilistică și ascunde în sine pericolul manierismului.*

Desigur nu este vorba aci de o pledoarie pentru eclectism ci, așa cum arătam la începutul acestui capitol, ceea ce ne preocupă este libertatea și răspunderea creatorului în alegerea mijloacelor necesare reliefării conținutului de idei și sentimente.

III. DESPRE SISTEMELE ARTIFICIALE DE ASAMBLARE A MIJLOACELOR DE EXPRESIE.

Dacă în ceea ce privește mijloacele de expresie, ca și procedeele tehnice, putem spune că este inutil a căuta adevăruri „în sine" și a stabili aprioric judecăți de valoare, nu același este cazul dacă ne referim la concepțiile și teoriile privind rolul și ponderea diferitelor mijloace de expresie. Ideologia burgheză promovează o serie de teorii menite să servească orientării sale estetice antirealiste: astfel în ceea ce privește raportul dintre melodie, armonie și polifonie, estetica modernistă neagă primatul melodiei, care de altfel a fost supusă unui proces de „pulverizare" în practica muzicii formaliste.

Excesele liniarismului modernist au dus la anihilarea expresivității armonice, tot așa cum cultivarea unei ritmici haotice, iraționale, tinde să golească de conținut și acest element în care muzica contemporană obținuse frumoase succese. Sistemele dogmatice, acele rigide colecții de reguli ce caută să sistematizeze, într-un cod artizanal, ce mijloace trebuie folosite și cum, sînt de asemenea dăunătoare creației muzicale.

Sistemul fie el modernist, fie clasicizant, este unilateral căci este bazat pe o gamă redusă de mijloace de expresie. Aplicarea lui ortodoxă nu poate decît să sărăcească creația unui compozitor.

Sistemul, fie el modernist, fie clasicizant, tinde să ierarhizeze mijloacele de expresie. În realitate, cum am arătat, nu există mijloace bune și mijloace rele, mijloace evoluate și mijloace primitive. *Există însă modalități evoluate și modalități primitive de folosire a acelorași mijloace de expresie.*

Ar fi o eroare să se considere că adepții sistemelor moderniste exclud numai acele mijloace de expresie care sînt anacronice. De fapt, ei se înscriu împotriva a tot ce constituie *elementele de bază ale artei muzicale*, cum sînt cantabilitatea, tonalitatea, dinamica modulației ș.a.

Formalismul și abstracționismul burghez au aruncat *o nejustificată anatemă asupra consonanței.*

Pentru a nu fi „suspectat" că fac parte din „tabăra tradiționaliștilor" (de fapt „tabăra tradiționaliștilor" și „tabăra inovatorilor" nu există decît în imaginația și pasiunea polemică a tov. George Bălan), voi da cuvîntul în apărarea afirmației mele, lui Charles Koechlin, cunoscut compozitor și muzicolog francez, unul din cei mai entuziaști propagatori ai noului în muzica contemporană. Iată ce scrie în lucrarea sa „Evoluția armoniei":

„Cu tot interesul enorm pe care-l reprezintă aceste armonii moderne, cu tot atașamentul pe care-l avem pentru maeștrii care l-au creat ... amintim elevului ceva de mare importanță și anume: nu este bine să se arunce orbește în disonanță. Știu că el se va avînta cu entuziasm exagerat și unilateral (în disonanțe — n.n.) pentru că în general a pierdut simțul frumuseții acordurilor perfecte, pentru care trebuie o cultură adevărată, ca să fii capabil a le gusta savoarea fină și discretă. Dar dacă vrea să ne asculte, să scrie fără gîndul de a fi original și fără frică de banalitate ... Originalitatea se dobîndește fără să-ți dai seama și peste banalitate dai tocmai atunci cînd crezi că i-ai întors spatele".

Spuneam că este greșit a da atribute de valoare unor mijloace de expresie în sine. Totul depinde de scopul urmărit, de finalitatea operei vii. Înseamnă oare că în virtutea acestui principiu putem să ne permitem orice și să admitem teoriile cele mai iresponsabile?

Dimpotrivă, cred că trebuie să condamnăm acele teorii care-l împiedică pe creator să atingă o înaltă finalitate ideologică și artistică. Trebuie reținut că preferința pentru unele sau altele dintre mijloace

duce, în cele din urmă, la manierism. În această privinţă, pericolul cel mai mare îl constituie absolutizarea oricărui sistem, recurgerea la reţete şi prefabricate sterile.

Adoptînd reţetele şi recuzita acestor sisteme compozitorul seamănă cu acel scamator ce epatează publicul scoţînd cu dezinvoltură un porumbel din joben, dar care altceva nu poate să facă, decît să scoată din nou şi mereu porumbelul din joben. Pînă la urmă, publicul se va plictisi şi se va plictisi şi compozitorul. Atunci el va adopta alt „sistem" mai nou, alte reţete, altă recuzită: acum nu va mai scoate un porumbel dintr-un joben, ci, probabil, va scoate un iepure dintr-o pălărie. În acest sens cred că avea dreptate Poulenc cînd compara sistemul cu trucul.

În prezentul articol am recurs adesea la mărturia unor muzicieni occidentali de prestigiu: şi am făcut-o cu intenţia de a arăta care sînt concluziile la care au ajuns aceşti muzicieni ce s-au născut o dată cu modernismul şi au trăit intens întreaga sa istorie plină de contradicţii. Cunoaşterea experienţei unui Honegger, Hindemith sau Britten poate fi utilă şi prevenitoare pentru cei ce uneori sînt încă tentaţi să tragă cu prea mult zel în piept fumul unor chiştoace artistice de mult aruncate de alţii.

IV. NOILE MIJLOACE DE EXPRESIE ŞI MIJLOACELE TRADIŢIONALE ALCĂTUIESC O UNITATE DIALECTICĂ.

În creaţia artistică, tradiţia şi inovaţia se află în raport dialectic, de întrepătrundere, constituind un tot armonios, cu neputinţă de disecat în mod limitativ.

A căuta de pildă să prezinţi ca elemente opuse, disparate, aspectele care determină raportul complex tradiţie-inovaţie în creaţia lui Enescu, înseamnă a ne situa pe o poziţie metafizică, a face formalism.

Unii consideră că noul conţinut trebuie să îmbrace cu orice preţ forme noi. Trebuie avut în vedere în această privinţă că forma nouă nu poate fi constituită din elemente *absolut* noi.

Absolutul nou nu există în artă şi nu există nici în viaţă. Însuşi conţinutul nou al vieţii noastre socialiste nu reprezintă el oare realizarea unor aspiraţii de veacuri? Oare omul nou, socialist, este întru totul inedit? Nu reprezintă el ridicarea pe o treaptă superioară a valorilor morale tradiţionale ale întregii umanităţi?

În consecinţă, *noul absolut* nu poate exista ca atare nici în conţinut, nici în formă; el „justifică" aberaţiile moderniste.

Cei care absolutizează noul consideră că acesta ar putea fi creat pe loc gol, ca o generaţie spontanee, disprefuind ca „depăşit" tot ce s-a creat pînă la ei mai valoros, inclusiv marile cuceriri ale unor muzicieni de seamă ai veacului nostru ca Prokofiev, Bartók, Honegger, Hindemith, Şostakovici, Enescu.

Aşa cum a confirmat practica artistică cu adevărat valoroasă, elementul autentic nou în mijloacele de expresie se afirmă nu ca o anulare a tot ce a existat anterior ci ca un adaos la marile cuceriri ale tradiţiei.

Este adevărat că unele elemente ale tradiţiei se transformă sau chiar dispar. Acesta este însă un proces pe care numai istoria îl poate clarifica şi cred că nici un creator nu are dreptul de a emite certificate de deces unor mijloace de expresie pe care personal le agreează mai puţin.

Se dovedesc dăunătoare progresului artei teoriile moderniste care promovează nu îmbogăţirea şi înălţarea marelui edificiu al creaţiei universale ci subminarea bazelor acestuia.

Tot atît de dăunătoare este şi poziţia aparent contrară a absolutizării tradiţiei, a considerării acesteia ca ciclu închis, a negării necesităţii şi posibilităţii înnoirii mijloacelor de expresie.

Limbajul muzical nu poate sta pe loc. El evoluează şi se îmbogăţeşte neîncetat.

Se afirmă uneori că ar fi posibil ca un conţinut nou să fie exprimat într-o formă veche. Este desigur posibil ca într-un cîntec de mase inspirat din realităţile Romîniei socialiste să folosim formule tipice marşului din timpul revoluţiei franceze. Dar ce vom obţine? Vom obţine un cîntec de calitate îndoielnică. Or, ceea ce ne interesează astăzi este tocmai *calitatea.* Ştim că Marseileza a fost cîntată şi în timpul luptelor revoluţionare ale clasei muncitoare către sfîrşitul veacului trecut. Aceasta înseamnă că pînă la crearea unei noi forme corespunzătoare contemporaneităţii, masele au folosit forma cea mai apropiată, cea mai înrudită din tezaurul tradiţional. O dată cu crearea cîntecului sovietic (care de altfel a ştiut să dezvolte tradiţia cîntecului revoluţionar francez) acest fenomen a dispărut.

Dacă spunem că forma veche este capabilă a exprima un nou conţinut, aceasta trebuie să însemne fie că forma veche nu-i chiar aşa de veche, fie că noul conţinut nu-i nici el chiar aşa de nou.

În fond, să ne punem de acord asupra termenilor: ce înseamnă „formă veche"? Ştim că unele mijloace de expresie datînd de secole pot fi valabile şi astăzi. Şi tot atît de posibil este ca unele mijloace de dată recentă să ne apară ca învechite faţă de noul conţinut de viaţă. Spre exemplu, acesta este cazul neoimpresionismului contemporan care cultivă extaticul, vagul, stări de spirit difuze şi lipsite de vlagă complet anacronice faţă de psihologia omului nou, constructorul socialismului.

Termenul de „vechi" trebuie de asemenea folosit cu oarecare prudenţă cînd ne referim la mijloacele de expresie. El ascunde în sine o nuanţă peiorativă. Cînd ne referim la fenomenele social-politice, prin „vechi" înţelegem ceea ce-i menit să dispară. De aceea personal am întrebuinţat în loc de termenul „mijloace de expresie vechi", „mijloace de expresie tradiţionale", înţelegînd prin aceasta acele mijloace de dată mai veche sau mai recentă care-şi păstrează valabilitatea artistică şi în zilele noastre.

V. MIJLOACELE DE EXPRESIE MUZICALĂ, MIJLOACELE DE EXPRESIE SONORIZANTE ŞI MIJLOACELE DE EXPRESIE NEMUZICALE.

Preocuparea în genere a creatorilor din zilele noastre de a pune în valoare întreaga bogăţie de resurse a fenomenului sonor a contribuit la lărgirea limbajului artei muzicale contemporane.

Dar în loc să fie folosite ca un adaos, în modernism, noile mijloace au fost substituite mijloacelor de expresie tradiţionale. Artei sunetului muzical i s-a substituit apoi o artă a sunetelor nemuzicale, a zgomotelor, pe care personal nu aş numi-o „muzică" ci mai degrabă „sonorizare" (e vorba de muzica concretă şi electronică).

În zilele noastre exploatarea resurselor fenomenului sonor a ajuns pînă la epuizarea tuturor posibilităţilor. S-a păşit dincolo de extremităţi, folosindu-se surse sonore extramuzicale, concrete.

Etapa imediat următoare după epuizarea fenomenului sonor este substituirea valorilor expresive ale muzicii cu elemente aparţinînd altor domenii. Astăzi, muzica formalistă se pretinde o „muzică vizuală", bazată pe cultivarea formalistă a *grafiei sonore,* care reprezintă o sinteză abstracţionistă între elementul muzical şi cel plastic.

Încă de pe acum, Stockhausen gîndeşte astfel : „Emanciparea sistemului de notaţie muzicală contribuie la extinderea prin toate mijloacele a graficii, iar în prezent acest proces se dezvoltă furtunos. Cînd unii amatori de muzică cumpără partituri pentru a împodobi pereţii locuinţei, nimănui nu i se mai pare aceasta o manifestare a snobismului ; mulţi muzicieni şi chiar compozitori se încumetă să afrime : „Nu înţeleg aproape nimic din această partitură, dar ea este foarte frumoasă la vedere"... John Cage a organizat de curînd la New York o expoziţie de partituri care s-au vîndut ca lucrări de grafică"...

Deci, după cum s-ar părea, muzica devine grafică, simţul auditiv este înlocuit cu cel vizual. Dar e greu de crezut că un grafic (fie el chiar şi al unei electrocardiograme !) îşi va putea găsi ecou în inima omului !

Iată că „avangarda" muzicală tinde astăzi spre grafică, întîlnindu-se în acelaşi punct mort cu pictura abstractă.

Consider că, fără a renunţa cîtuşi de puţin la învestigarea fenomenului sonor, în toată adîncimea sa, este necesar a respinge cu hotărîre tendinţele moderniste de înlocuire a mijloacelor de expresie muzicale cu mijloace de expresie sonorizante, extramuzicale şi chiar antimuzicale.

VI. UNELE CONCLUZII

1. Concepţiile şi teoriile menite a stabili rolul şi ponderea unor mijloace de expresie, disciplinele despre melodie, armonie, polifonie etc. ca şi sistemele de asamblare a mijloacelor de expresie poartă pecetea unor concepţii estetice de clasă.

Realismul socialist respinge teoriile şi sistemele moderniste. El afirmă primatul melodiei ca principalul mijloc de exprimare a sentimentelor omeneşti.

Predilecţia pentru anumite mijloace de expresie ascunde pericolul manierismului iar sistemul închis, fie modernist, fie clasicizant îngustează, sărăceşte şi în cele din urmă secătuieşte creaţia artistică.

2. Mijloacele de expresie trebuie apreciate numai în funcţie de opera vie, ţinînd seama de conţinutul ei de idei, de specificul genului muzical şi de stilul autorului.

3. „Noul" nu constă numai în mijloacele de expresie, ci şi în *atitudinea faţă de aceste mijloace.* Acordurile lui Debussy nu sînt atît de noi, pe cît de nouă este modalitatea de înlănţuire a acestora. Şostakovici foloseşte deseori armonii din cele mai simple : trisonul minor este la loc de cinste ; trisonul nu este deloc nou, dar nouă este atitudinea creatorului, nouă este expresia pe care el o conferă bătrînului trison.

4. Limbajul muzical evoluează necontenit. Acesta este un proces obiectiv de care trebuie ţinut seama. Este necesar să fim în permanenţă la curent cu toate amănuntele acestei evoluţii.

În acest sens consider că informarea noastră este încă foarte slabă. Serviciul de documentare şi fonoteca Uniunii compozitorilor ar trebui să dispună de benzile, discurile şi partiturile tuturor lucrărilor importante ce apar în viaţa muzicală mondială.

5. Tendinţa modernismului de a înlocui limbajul tradiţional muzical cu o nouă limbă muzicală concepută abstract (serialism, muzică concretă, aleatorică) este absurdă, semănînd mult cu tendinţa celor ce doresc să impună esperanto-ul pe întregul glob.

6. În muzică nu există materiale inflamabile sau explozibile de care nu ai voie să te atingi. Dar valoarea unei lucrări nu constă în arsenalul întrebuinţat. În bătălia creaţiei nu vom învinge numai prin acest arsenal, oricît de modern ar fi el, ci în primul rînd prin adîncirea continuă a preocupărilor noastre de conţinut, prin dezvoltarea talentului şi imaginaţiei noastre creatoare în contact viu cu realitatea înconjurătoare.

★

Aş vrea să sublinez faptul pozitiv că în Uniunea noastră au avut loc discuţii aprinse, schimburi de idei deosebit de folositoare. Consider că această metodă va trebui pe viitor dezvoltată, avînd însă grijă să fie „eliminate din joc" acele poziţii ce au la bază resentimente personale. Trebuie de asemenea să dăm dovadă de prudenţă în formularea unor judecăţi de valoare, să nu avem pretenţia infailibili-

tății și să studiem cu atenție părerile care nu coincid cu părerile noastre.

Spiritul de sistem închis, propriu filozofiei speculative și esteticii idealiste, nu are ce căuta în rîndurile noastre. Citez: „De cîțiva ani spiritul de sistem a făcut în artă și critică progrese îngrijorătoare, de aci această polemică sterilă, aceste discuții aride care zăpăcesc, care devorează, care enervează... De aci de asemenea acele subdiviziuni, acele clasificații, acele definiții, uneori obscure, adeseori eronate, întotdeauna inutile sau periculoase. [1])

Aceste rînduri au fost scrise acum 100 de ani de Georges Bizet. Am citat aceste cuvinte pentru că ele mi se par că subliniază necesitatea de a rezolva problemele aprecierii de valoare nu în lumina unor păreri exclusiviste, subiective de querellă, ci în spiritul analizei obiective, principiale.

Spiritul de sistem închis, dogmatismul rigid nu-și au locul în arta realismului socialist. Spiritul de partid în artă nu înseamnă închistarea în reguli artizanale înguste, ci dimpotrivă, stimularea inițiativei creatoare, libere de orice dogme, puse în slujba celor mai înalte idealuri ale umanității: socialismul, comunismul, pacea.

Scopul nostru ultim este acela de a transmite marilor mase mesajul unei arte socialiste. Pentru aceasta nu trebuie să uităm nici o clipă că pericolul principal îl reprezintă ideologia burgheză cu manifestările sale pe plan artistic: abstractismul și formalismul.

La Conferința pe țară a scriitorilor, tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, referindu-se la nobila sarcină de a crea opere măiestrite destinate marilor mase, spunea: „Opere care să-și croiască drum spre inima oamenilor, înfruntînd cu trăinicia lor timpul, nu pot fi scrise din fuga condeiului, ci sînt rezultatul cunoașterii adînci, al studiului îndelungat al realităților, al unui susținut efort artistic, al muncii de migală a creatorului pătruns de modestie și exigență față de roadele trudei sale".

Noi nu putem avea nimic comun cu acele căutări sterile, proprii decadentismului burghez, în care tehnica nu mai este concepută ca un mijloc, ci devine scopul suprem, în care nu viața, ci moda determină alegerea mijloacelor de expresie.

Între inovația de pe poziții realiste și „inovația" modernistă există o opoziție de principiu. Avangardismul din muzica occidentală tinde să „revoluționeze" bazele artei muzicale nu pentru a cuceri noi posibilități de exprimare a sentimentelor și ideilor oamenilor, ci, dimpotrivă, tocmai pentru a rupe puntea de legătură dintre artă și înțelegerea oamenilor. Inovația realistă urmărește îmbogățirea posibilităților de exprimare a unui conținut de viață uman, crearea celor mai adecvate posibilități de redare a înaltelor aspirații ale omenirii.

Iată de ce este de dorit ca discuția noastră să aprecieze în primul rînd rolul mijloacelor de expresie în ansamblul unei arte închinate omului, bogatei sale vieți sufletești, artă menită să contribuie la victoria deplină a ideilor socialismului și comunismului.

[1]) Din „L'Art et la critique" 1867.

Legătura cu masele –

Colectivul pentru legătura cu masele din cadrul Uniunii compozitorilor — care în 1962 a intrat în cel de-al cincilea an de activitate — și-a îndreptat atenția către găsirea celor mai eficiente căi de împlinire a obiectivelor sale. Printre acestea sînt: cunoașterea aprofundată de către membrii Uniunii compozitorilor a aspectelor de seamă ale activității oamenilor muncii, în vederea realizării unei creații cît mai strîns legată de problemele construirii socialismului; dezvoltarea formelor existente de sprijinire a formațiilor artistice de amatori, precum și inițierea unor noi forme; sporirea aportului membrilor Uniunii compozitorilor în acțiunile de educare muzicală a maselor.

Pentru realizarea acestor obiective au fost organizate vizite documentare, întîlniri cu oameni ai muncii la locul de producție sau la sediul Uniunii compozitorilor, audiții pentru instructorii formațiilor, programe muzicale susținute de ansambluri de amatori la sediul Uniunii ș.a.

Astfel, au fost vizitate Combinatul agro-alimentar „30 Decembrie" Copăceni, șantierele de construcție din Capitală, Studioul cinematografic Buftea, Uzinele „Semănătoarea", șantiere și întreprinderi din regiunile Galați, Hunedoara, Brașov, Reșița etc.

În colaborare cu Comitetul orășenesc U.T.M. au fost organizate audiții muzicale pentru tineret.

Au avut loc întîlniri urmate de audiții muzicale la care au participat muncitori fruntași din fabricile și uzinele Capitalei.

De asemenea, un grup de compozitori a vizitat Palatul Pionierilor.

Conferințe de popularizare a muzicii au fost ținute de un număr de compozitori și muzicologi. Considerăm că aportul muzicologilor, al întregii secții, ar fi fost mai substanțial dacă un număr mai mare de critici și muzicologi ar fi luat parte la aceste acțiuni; de altfel, este o defecțiune organizatorică a însuși colectivului, care nu a luat inițiativa de a coopta și reprezentanți ai secției de muzicologie — respectiv un muzicolog și un folclorist.

O interesantă acțiune a fost desfășurată de grupul de compozitori format din G. Grigoriu, T. Popa, W. Klepper și V. Timiș în cadrul brigăzii complexe organizate de Comitetul orășenesc P.M.R.; această brigadă s-a deplasat în comunele Otopeni, Jilava, Cornetul și Chiajna, organizînd audiții de muzică de mase și muzică ușoară; în comuna Otopeni, în colaborare cu un grup de scriitori și pictori, brigada a realizat un ziar ocazional care a reflectat, în forme artistice variate, realizările gospodăriei colective.

În ultimii ani, creația de cîntece de mase s-a îmbogățit prin contribuția unor noi forțe creatoare. Cunoscînd mai temeinic diferitele aspecte ale construcției socialiste, compozitori ca: D. Gheciu, A. Stroe, M. Marbe, St. Niculescu, T. Olah, W. Klepper. A. Winkler, D. Popovici și alții au devenit mai prezenți în genul cîntecului de mase.

Se remarcă o mai mare preocupare pentru cîntecul de mase pe ramuri de muncă; scrise la solicitarea directă sau ca rezultat al impresiilor culese de către

factor de seamă al procesului de creaţie

compozitori din contactul nemijlocit cu viaţa, au apărut în ultima vreme cîntece despre satul nou, ceferişti, mineri, despre copii şi tineret, constructori, ţesătoare etc.

În ce priveşte diferitele forme de activitate obştească cum sînt: Universitatea muncitorească de cultură muzicală, îndrumarea formaţiilor de amatori, conferinţele pentru oamenii muncii, lucrările în cadrul juriilor, un mare număr de membri ai Uniunii participă la răspîndirea culturii muzicale în masele largi.

★

Anul acesta, au fost repartizaţi pe lîngă principalele formaţii muzicale din Capitală (coruri, orchestre simfonice, orchestre de muzică uşoară, populare şi grupuri de solişti vocali) aproximativ 55 de compozitori. Selecţionarea formaţiilor s-a făcut la propunerile Consiliului sindical local şi ale Casei de creaţie orăşeneşti.

Colectivul de legătură cu masele contribuie la îndrumarea repertoriului muzical al formaţiilor de amatori pe mai multe căi: prin organizarea de audiţii; prin centrul de repertoriu creat pe lîngă Casele de creaţie orăşeneşti şi centrale; prin participarea compozitorilor la audiţiile din cadrul studioului artistului amator; prin îndrumarea directă pe care compozitorii o dau formaţiilor la care au fost repartizaţi.

În acest an au fost organizate la Casa de creaţie patru audiţii pentru dirijorii formaţiilor artistice de amatori; programele au cuprins 59 de lucrări de muzică de masă şi de muzică uşoară, cu o tematică variată. Pentru a face cunoscute dirijorilor şi creaţiile mai noi, încă neimprimate la Radio, a fost organizată în luna februarie o audiţie cuprinzînd 15 cîntece pe ramuri de muncă.

Interesul mare stîrnit de aceste audiţii în rîndurile dirijorilor, faptul că majoritatea pieselor au şi fost incluse în repertoriile formaţiilor, precum şi propunerea de a organiza şi audiţii cu piese corale dezvoltate, prelucrări de folclor şi piese pentru solişti vocali, ne îndreptăţesc să credem că sprijinul colectivului a fost prompt şi eficient.

O altă formă de stimulare a formaţiilor amatoare este invitarea lor la Uniunea compozitorilor, pentru a susţine programe muzicale cu prilejul zilelor festive. Conform tradiţiei create, şi-au dat concursul corul Institutului medico-farmaceutic, corul de copii al Clubului salariaţilor din Învăţămînt şi corul Uzinelor Republica, brigada Casei de cultură „Griviţa Roşie", orchestra de muzică uşoară I.O.R. şi grupul folcloric al Ministerului Industriei Petrolului şi Chimiei.

Tot în sprijinul îmbogăţirii repertoriului, la solicitările primite de către colectiv, au fost realizate în această perioadă şi unele aranjamente şi orchestraţii cu concursul unor compozitori ca D. Popovici, W. Berger, A. Albin, E. Săculeţ.

A continuat trimiterea la centrul de repertoriu al Caselor de creaţie orăşeneşti şi centrale a lucrărilor recomandate de birourile secţiilor, precum şi a tipăriturilor Editurii muzicale; centrul de repertoriu a primit în acest interval aproximativ 100 de lucrări de muzică de masă şi uşoară .

O formă care contribuie la ridicarea nivelului interpretativ este participarea compozitorilor la audierea formaţiilor ce se prezintă la Casa de creaţie: prin discuţiile ce au loc după prezentarea programelor, compozitorii ajută pe dirijori să se orienteze mai bine în alegerea repertoriului, în realizarea unei interpretări cît mai artistice.

S-a făcut un început şi în acţiunea de sprijinire a compozitorilor amatori din Capitală. Uniunea compozitorilor a desemnat un grup de membri ai săi care să conducă cenaclul, recent înfiinţat, în cadrul Casei de creaţie orăşeneşti, unde se discută lucrările compozitorilor amatori şi se dau îndrumările necesare.

Publicul larg, interesat să cunoască diferite probleme ale muzicii, se adresează mereu colectivului, cerînd conferinţe de popularizare. Conducerea Uniunii a luat iniţiativa de a solicita unui grup de muzicologi un număr de conferinţe care să poată fi ţinute în faţa celui mai larg auditoriu.

În momentul de faţă, formaţiile artistice de amatori se pregătesc în vederea celui de-al VII-lea concurs pe ţară. Numeroşi membri ai Uniunii compozitorilor sprijină desfăşurarea Concursului prin participarea lor în cadrul juriilor raionale, în comisii culturale orăşeneşti sau comisii culturale centrale şi, în primul rînd, prin creaţia lor de cîntece.

Sîntem convinşi că, pe viitor, şi alţi membri ai Uniunii, printre care: S. Dinicu, L. Dandara, Al. Hrisanide, N. Kirculescu, E. Lerescu, N. Patrichi, G. Solomonescu, D. Popovici şi alţii îşi vor găsi timpul necesar pentru a îmbina în mod armonios activitatea de creaţie cu munca obştească.

În etapa actuală de dezvoltare a legăturilor oamenilor de artă cu viaţa se dovedeşte că forma „festivă", predominantă în vechile noastre raporturi cu oamenii muncii, nu mai corespunde cerinţelor actuale. Vor trebui create condiţii noi, care să dea posibilitate membrilor Uniunii să se deplaseze pe un termen mai lung, avînd timpul să observe, să se familiarizeze cu locurile, să se împrietenească cu oamenii pe care doresc să-i cunoască, să scrie — în colaborare cu poeţii — noi cîntece, inspirate din realităţile cunoscute.

Nu ne putem însă declara mulţumiţi cu calitatea unora din lucrările inspirate din actualitate. Cîntecele care răspund unei „comenzi-sociale" — şi prin aceasta se adresează milioanelor de oameni ai muncii —, nu pot avea nimic comun cu platitudinea şi cu spiritul meşteşugăresc.

★

Întreaga activitate de legătură cu masele s-a desfăşurat în strînsă colaborare cu Consiliul sindical local şi Casa de creaţie orăşenească. Cu ajutorul

acestor instituții au fost selecționate formațiile la care urmau să se repartizeze compozitorii și s-a creat legătura dintre aceștia și instituțiile respective.

Colaborarea cu Casa de creație orășenească s-a desfășurat în general în chip rodnic ; cu privire, însă, la eficiența centrului de repertoriu de pe lîngă casa de creație, credem că colectivul nostru n-a găsit încă cea mai bună metodă pentru studierea felului în care lucrările recomandate la centrul de repertoriu sînt preluate de către formații.

N-au fost pe deplin izbutite nici unele audiții de la Casa de creație, din pricina slabei participări a dirijorilor ; ca exemplu putem da audiția de muzică ușoară din februarie a. c., la care au fost prezenți numai instructorii brigăzilor artistice de amatori și au lipsit dirijorii orchestrelor de muzică ușoară, primii interesați în audierea programului prezentat.

În ceea ce privește colaborarea cu Consiliul sindical local, credem că printr-o muncă mai temeinică pe care Consiliul ar fi desfășurat-o cu organele sindicale, s-ar fi putut evita unele greutăți care împiedicau bunul mers al formațiilor — de pildă, repartizarea formală a compozitorilor la formații inexistente, o oarecare pasivitate a organelor sindicale din întreprinderi față de greutățile sezisate de către compozitorii repartizați. Sîntem convinși că în viitor atît Casa de creație cît și Consiliul sindical local vor lua toate măsurile organizatorice necesare pentru a evita asemenea deficiențe. Din păcate, au mai existat cazuri cînd unii compozitori nu s-au prezentat la formațiile pe care trebuiau să le îndrume.

Slabă, aproape inexistentă, a fost colaborarea cu Casa centrală a creației populare ; este adevărat că deocamdată forma noastră organizatorică prevede numai sprijinirea mișcării artistice de amatori din Capitală, dar repertoriul trebuie să fie reprezentativ pentru întreaga țară și pentru întreaga mișcare artistică de amatori. Broșura cu recomandări de repertoriu, tipărită de către Casa centrală a creației pentru cel de-al VII-lea Concurs, s-a dovedit a avea multe lipsuri, dintre care principala este absența cîntecelor noi. În dorința de a înlătura aceste lacune, colectivul de legătură cu masele a alcătuit un supliment de repertoriu pe următoarele genuri : muzică de mase, muzică ușoară, piese pentru soliști vocali și muzică populară.

În concluzie, se impun următoarele măsuri privind activitatea viitoare de legătură cu masele : legătura cu masele să devină o activitate curentă a Uniunii compozitorilor, a tuturor secțiilor și a tuturor birourilor sale ; antrenarea tuturor membrilor Uniunii compozitorilor — într-o formă sau alta — în munca obștească, aceasta devenind o problemă vitală, o chestiune de onoare a fiecăruia ; pentru a se evita suprapunerile în repartizarea compozitorilor pe lîngă formații, aceasta să se facă de către un for centralizator ; generalizarea experienței dobîndite în Capitală, prin extinderea acestei activități la toate filialele Uniunii compozitorilor.

În discuțiile care au urmat, vorbitorii au apreciat munca de pînă în prezent a colectivului, au scos în evidență rolul activ al cunoașterii aprofundate a vieții asupra creației, au făcut propuneri pentru desfășurarea cît mai eficientă a acestei importante acțiuni.

I. Alexandrescu a arătat că repertoriile multor formații corale sînt defectuos alcătuite. Pentru îmbunătățirea acestei situații, vorbitorul a propus ca centrul de repertoriu de la Casa de creație să devină un focar de răspîndire a celor mai valoroase creații corale.

Importanța cunoașterii nemijlocite a realizărilor poporului nostru ca factor de inspirație a fost relevată de către E. Roman, A. Winkler și T. Popa.

Un factor important în promovarea noilor lucrări îl constituie dirijorul, a spus C. Palade ; ridicarea calificării profesionale a acestuia trebuie să fie în atenția forurilor competente. S. Georgescu a arătat că este de datoria fiecărui membru al Uniunii să informeze despre întîlnirile pe care le are, conferințele pe care le ține, munca de îndrumare pe care o prestează. Presa trebuie să contribuie mai substanțial la educația muzicală a publicului, Editura muzicală este chemată să publice cu consecvență cărți de popularizare.

W. Klepper, membru al colectivului, a susținut un coreferat, în care a subliniat că : a) legătura cu masele constituie o latură determinantă în activitatea creatoare a compozitorului și b) actuala formă de organizare a acestei acțiuni este depășită, întrucît multe contacte dintre creatori și oamenii muncii se mențin la un nivel informativ și nu toți membrii Uniunii sînt antrenați. „Nu aspectele exterioare ne vor determina să scriem operele ce sînt așteptate de la noi, ci conținutul complex și profund al muncii și al vieții ce ne înconjoară.

Acest „suflu" al epocii noastre nu ni-l vom putea însuși pe deplin numai prin vizite, pe de o parte, conferințe, lecturi și informații, pe de alta. Pentru a simți pulsul socialismului la fel ca muncitorii, trebuie să trăim mai mult în mijlocul lor".

În acest sens sînt necesare și deplasări individuale cu participări active atît la acțiunile din afara uzinii, șantierului etc. În ultima vreme, dintr-un factor de inițiativă și coordonare, colectivul nostru s-a transformat într-un comitet care urmărește numai organizarea ieșirilor în grup ale compozitorilor în întreprinderile și instituțiile bucureștene sau organizarea unor manifestări culturale.

V. Tomescu a arătat necesitatea studiului și generalizării experienței în îndrumarea de către compozitori a unor formații din întreprinderi. Vorbitorul a propus ca din colectivul pentru strîngerea legăturii cu masele să facă parte și muzicologi, care să susțină cicluri de conferințe etc. după un plan tematic stabilit. Masele sînt dornice de a cunoaște valorile artei muzicale și au o mare capacitate de înțelegere și asimilare. Expunerile muzicologului trebuie să fie scurte, atrăgătoare.

Fl. Delmar a propus alcătuirea unor brigăzi mixte — compozitori și textieri — care să se deplaseze în fabrici și uzine ; rezultatul acestor documentări ar fi scurte spectacole, axate pe probleme concrete. Al VII-lea concurs de amatori, care coincide cu aniversarea a două decenii de la Eliberare, trebuie să fie întîmpinat de compozitori cu cîntece scrise special în acest scop, a spus G. Grigoriu. Repertoriul

formațiilor de amatori trebuie orientat spre creația originală, a subliniat M. Iancu. D. Capoianu a arătat că organele sindicale nu sprijină suficient această activitate a Uniunii ; el a făcut un călduros apel către compozitori pentru orchestrarea, potrivit componenței fiecărei formații, unor piese din repertoriul acestora. În cuvîntul său, D. Bughici a subliniat necesitatea unei perfecte colaborări între Uniune și Casa centrală de creație. Din partea acesteia din urmă, a participat tov. N. Nistor care a relevat aportul compozitorilor la atragerea în mișcarea artistică de amatori a unui impresionant număr de oameni ai muncii de la orașe și sate. Casa de creație s-a preocupat de pregătirea dirijorilor din mediul sătesc, organizînd cursuri speciale cu aceștia. În concluzii, A. Mendelsohn, secretar al Uniunii compozitorilor, a subliniat necesitatea antrenării tuturor compozitorilor și muzicologilor în această acțiune, asigurînd colectivul pentru legătura cu masele de sprijinul conducerii Uniunii.

PREMIILE ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

1960

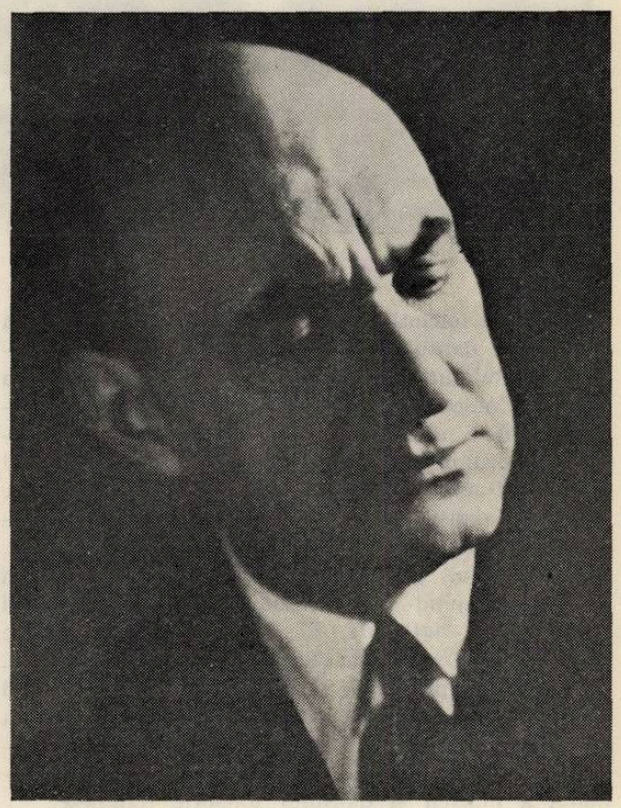
Premiul „George Enescu" (pentru compoziție): Simfonia de **Ștefan Niculescu.**

1961

Premiul „George Enescu" (pentru compoziție): Concertul pentru pian și orchestră **de Valentin Gheorghiu.**

Premiul „Ciprian Porumbescu" (pentru muzicologie): Darclée **de George Sbîrcea și Ion Hartulary-Darclée.**

PAUL CONSTANTINESCU

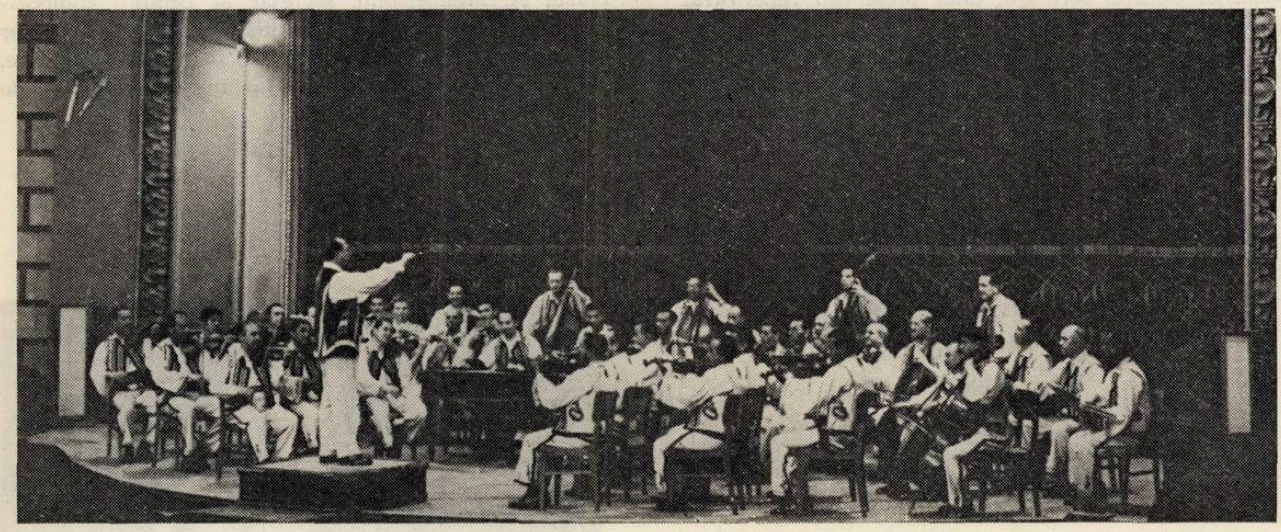


GEORGE GEORGESCU

MUZICIENI — MEMBRI AI ACADEMIEI R.P.R.

Între 18 și 21 martie 1963 au avut loc lucrările sesiunii Adunării Generale a Academiei R.P.R. Printre noii membri corespondenți, aleși cu acest prilej, se numără compozitorul PAUL CONSTANTINESCU, maestru emerit al artei din R.P.R., laureat al Premiului de Stat și dirijorul GEORGE GEORGESCU, artist al poporului din R.P.R., laureat al Premiului de Stat.

Distincții acordate unor interpreți ai artei populare



Ansamblul folcloric „Rapsodia romînă" popularizează cîntecul și dansul romînesc, meritîndu-și pe de-a-ntregul titulatura evocatoare. Căci, urmînd pilda marelui Enescu, care în celebrele sale Rapsodii a înfățișat cu o desăvîrșită măiestrie doinele și jocurile poporului, făcîndu-le cunoscute astfel lumii întregi, „Rapsodia romînă" realizează spectacole de cîntece și dansuri populare de o înaltă ținută artistică, grăitoare pentru viața poporului nostru de azi, pentru elanul și optimismul ce îl însuflețesc în muncă. Începînd cu fantezia coregrafică *Tablouri din galeriile naționale*, în care sînt înfățișate, pe temeiul însuși al primei Rapsodii de George Enescu, unele celebre picturi de Grigorescu și Aman, trecînd apoi la *Suita de dansuri oltenești* și *Călușarii*, la *Hora staccato* și *Ciocîrlia*, Ansamblul oferă, ca într-un caleidoscop feeric, o imagine succintă și pregnantă a muzicii și dansului folcloric romînesc.

Animator deosebit de talentat și organizator entuziast, violonistul Ionel Budișteanu a contribuit într-o largă măsură la succesele Ansamblului. El a realizat aranjamentele muzicale cu mult gust, a ridicat pe o treaptă artistică superioară calitatea interpretării și a participat, ca strălucit virtuoz, cu deosebire în *Ciocîrlia*, la buna prezentare a muzicii noastre populare. Nu numai criticii de peste Ocean s-au întrecut în a elogia și calitățile artistice ale Ansamblului și măiestria violonistică a lui Budișteanu, dar însuși renumitul dirijor Leopold Stokowski a ținut să asiste la spectacolul de la New York și, mergînd în culise, a cerut să mai asculte o dată *Doina Oltului* și *Ciocîrlia*, pe care i le cîntase cîndva, fermecîndu-l, George Enescu...

Alături de Ionel Budișteanu, o pleiadă de tineri talentați se dăruiesc cu generozitate, interpretînd cu un avînt înflăcărat cîntecul și dansul romînesc. Urmînd tradiția unor vestiți naiști — muscalagii, cum li se spunea odinioară — ca Dobrică, Pompieru, Moțăescu și îndeosebi Savu Pădureanu, care au ilustrat în chip strălucit cîntul la acest instrument atît la noi cît și în străinătate, — Damian Luca, aparținînd unei familii de virtuoși ai naiului în frunte cu Fănică Luca, este demn de înaintașii săi. Cîntul său este clar, deosebit de expresiv ; cîntărețul intonează sunetele cu artă, le filează cu măiestrie. *Doina Oltului* interpretată de Damian Luca apare ca o baladă nostalgică, pătrunsă de un sentiment puternic, răscolitor și captivant. Dar „Rapsodia romînă" înmănunchiază și alte talente, de mult recunoscute, în frunte cu Angela Moldovan, care știe să dea glas, cu mult farmec și spirit, deseori cu umor, cîntecelor poporului. Și oricine l-a ascultat pe Nicolae Băluță, cîntînd la clarinet o *Învîrtită* ardelenească, a fost cucerit de tonul său cald, pătruns de o dulceață deosebită, uneori apropiat de vocea umană.

În domeniul dansului, „Rapsodia romînă" are realizări admirabile, de la compoziția coregrafică întitulată *Holdele de aur*, care exprimă, prin mijlocirea pantomimei și a dansului, bogăția de azi a mănoaselor lanuri ce unduiesc în bătăia soarelui, pînă la vigurosul dans al *Călușarilor*, străvechiul joc popular în care vibrează întreaga energie a poporului nostru, și al cărui solist, Ion Ilie, a uimit pe toți spectatorii prin agilitatea și precizia ritmică a mișcărilor prin exuberanța cu care dansează.

Astfel, „Rapsodia romînă" se afirmă ca o formație artistică valoroasă care, păstrînd cele mai bune tradiții ale artei noastre populare, le îmbogățește fie cu cîntecele noi, inspirate de înfloritoarea viață a patriei, fie cu dansurile ce exprimă munca poporului romîn.

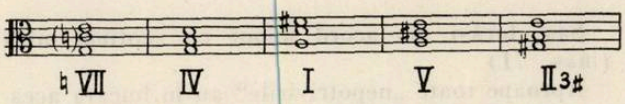
Acordarea unor înalte distincții — titluri și ordine — atît artiștilor populari mai sus menționați, cît și altor membri ai Ansamblului va constitui, neîndoios, un nou și puternic imbold pentru creația artistică a ansamblului „Rapsodia romînă".

PASCAL BENTOIU

Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară *)

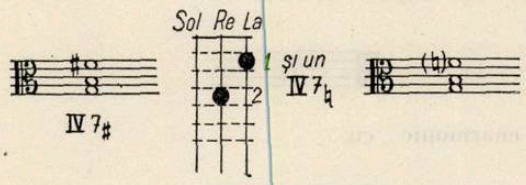
Ultima bucată din seria celor analizate aci, jocul „Pe sub mînă", este cea mai complicată și, poate, cea mai desăvîrșită din toate. Intențiile instrumentiștilor sînt oarecum mai voalate, dar efectul artistic este aproape întotdeauna deplin. Ca și precedentele două, această piesă utilizează 5 acorduri de bază; centrul de gravitate tonal se află însă în mijlocul seriei Do-Sol-*Re*-La-Mi și nu în extrema de jos, ca la bucățile de pînă acum. Elementul nou este o adevărată modulație, atît pe plan melodic, cît și pe plan armonic. Din cooperarea celor 3 artiști populari rezultă acorduri de o atare subtilitate încît, prin prizma celor spuse pînă acum, este greu să le atribuim unor intenții clare. Întîmplarea pare să joace un rol preponderent și vom căuta în cele ce urmează să punem în lumină acest rol.

Tehnica braci-ului nu aduce aproape nimic în plus. Acordurile de bază sînt:



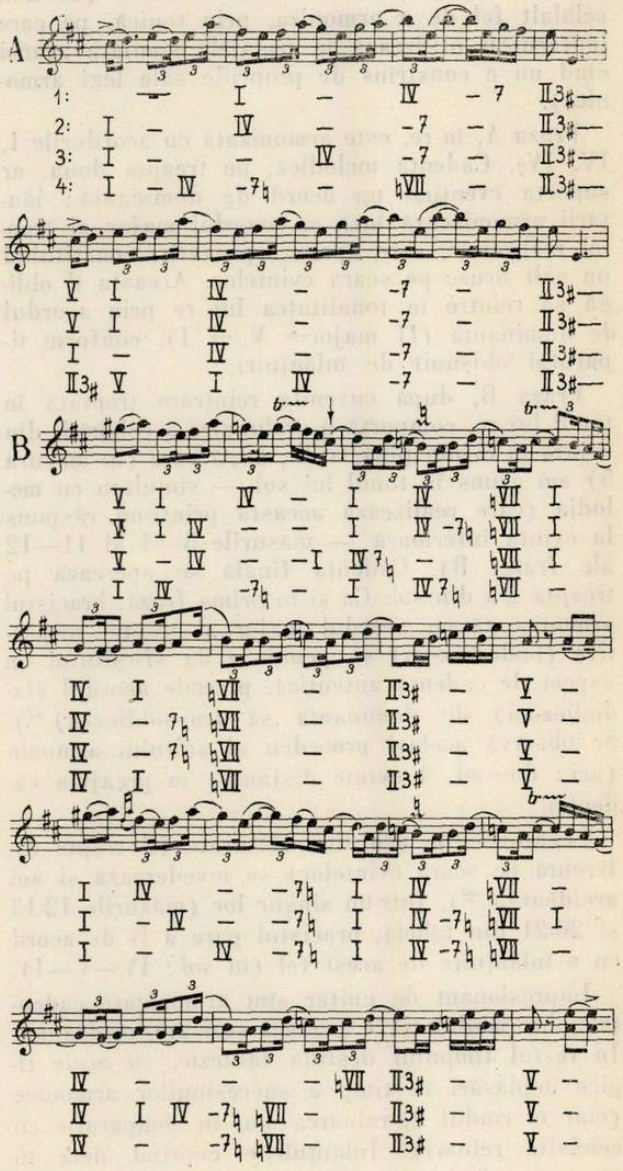
Toate au fost explicate [34]).

În plus găsim un neașteptat acord major cu septimă mare:



35)

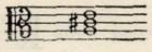
Vom recurge iarăși la sistemul armoniilor comparate ale braci-ului, scriind melodia o singură dată și cifrînd acordurile, care apar în toate reluările melodiei, prin raport la tonica Re [36]):

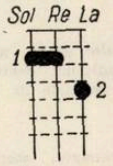


Atît fraza A cît și B se compun din cîte două fragmente cvasi-identice. Am considerat necesar să le scriu în întregime pentru a arăta cum armonia diferă în funcție de platforma armonică

---

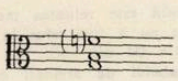
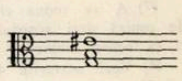
*) Continuare din Nr. 8/1962

34 Acordul  în afară de realizarea tehnică obișnuită poate reieși și din digitația:



Firește, aceasta nu era o problemă de maximă importanță; am verificat totuși de nenumărate ori transcrierea, ajungînd să urmăresc în ultimă instanță timbrul corzilor, cu care mă familiarizasem, tocmai pentru a elucida chestiunea. Cred acum, fără a prezenta faptul ca pe o certitudine, că la cadențele pe *La* bracistul realizează acordul în poziția arătată aci.

35) Vezi modalitatea de realizare tehnică la acordurile piesei nr. 4, „De purtat".

36) Acordurile  și  au fost cifrate la fel (IV_7)

de pe care se pornește, și a releva cu acest prilej cîtă importanță acordă lăutarii ardeleni logicei armonice pe plan orizontal. Într-adevăr, nu avem decît să comparăm pasajele în chestiune (măsura 1-a cu măsura 5, respectiv măsura 9-a cu măsura 17 din melodia de mai sus), pentru a vedea cum intrarea pe secțiunea a doua a frazei A se face în general prin dominantă pentru că venim de pe II major — și cum intrarea în fraza B se face exact în același fel și din aceleași considerente. Trebuie accentuat că acordul de dominantă nu găsește o justificare în linia melodică (dovadă celălalt fel de a armoniza, prin tonică, pe care lăutarul îl utilizează în pasajele similare atunci cînd nu e constrîns de propriile sale legi armonice).

Fraza A, în re, este armonizată cu acordurile I, IV, IV_7. Cadența melodică, pe treapta doua, ar suporta eventual un acord de dominantă; lăutarii armonizează însă cu acordul major al treptei respective, care apare nepregătit, constituind un salt brusc pe scara cvintelor. Aceasta îl obligă să reintre în tonalitatea lui re prin acordul de dominantă (II major→ V → I), conform tiparului obișnuit de înlănțuiri.

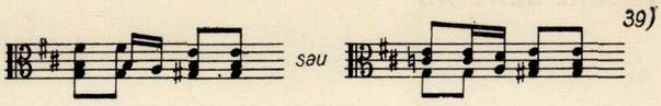
Fraza B, după cuvenita reintrare treptată în tonul lui re, comportă o prelungire a coborîrii din cvintă în cvintă pînă la do, după care (în măsura 5) am ajuns în tonul lui sol — simultan cu melodia (care realizează aceasta printr-un răspuns la cvinta inferioară — măsurile 3—4 și 11—12 ale frazei B). Cadența finală se operează pe treapta 2-a din sol. Ca și în prima frază, bracistul armonizează cu acordul major al treptei respective (la-dodiez-mi) și, pentru a da sfîrșitului un aspect de cadență autentică, precede acordul (la-dodiez-mi) de dominanta sa (mi-soldiez-si) [37]. Se observă același procedeu al saltului armonic (*aci: do→mi, 4 cvinte distanță*) *în preajma* cadenței.

Legăturile de acorduri alăturate (2 trepte diferență pe scara cvintelor) se învederează și aci accidentale [38]. Într-un singur loc (măsurile 12-13 și 20-21 din tabel), bracistul pare a fi de acord cu o înlănțuire de acest fel (în *sol:* IV—V—I).

Impresionant de unitar sînt armonizate cadențele, iar modulația e perfect sezisată totdeauna. În restul timpului destulă fantezie, cu acele tipice deplasări în timp a succesiunilor armonice (clar în rîndul 2, reluarea 4-a, în comparație cu celelalte reluări). Înlănțuirile cuprind deci în imensa majoritate a timpului acorduri cu o notă comună (acorduri în relație de cvintă). Excepțiile admise sînt salturile premergătoare cadențelor, și e interesant cum de fiecare dată bracistul simte nevoia să pregătească *melodic* armonia neașteptată.

37) A se vedea cît de naturală este reluarea melodiei, cu acordul de tonică deși acordul V din re nu a fost adus la cadență ca atare, ci ca acord major al treptei finale (II din sol).

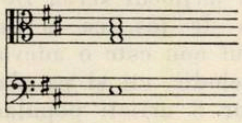
38) Vezi măsurile 4—5 din tabelul de armonii comparate. De trei ori II major — V-I. O singură dată, II major — I. La fel, măsurile 8—9.



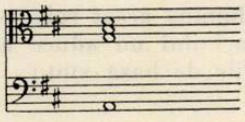
Contrabasistul furnizează bași adecvați în numai 60% din timp, lucru explicabil dacă ne gîndim la complicația piesei [40]). Și încă, majoritatea sunetelor juste sînt la cadențe.

Din armoniile braciului combinate cu dezorientarea contrabasului rezultă delicioase acorduri, complet în afara sistemului obișnuit de armonizare, care dau un farmec deosebit acestei piese.

De pildă un acord minor cu septimă mică: (măs. 3, 6, 10 ș.a.).

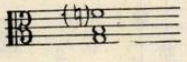


Sau un acord de dominantă cu septimă, nonă și undecimă (măs. 17 și 57):

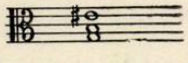


Sau, iarăși, un acord minor cu septimă mică (măs. 71).

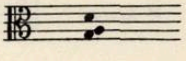
Aproape toate „nepotrivirile" au în bucata aceasta un rezultat valabil din punct de vedere artistic, și la prima vedere, fără analiza amănunțită pe care am făcut-o pînă acum, oricine ar fi fost tentat să atribuie lăutarilor ardeleni intenții pe care nu le au. Un ultim exemplu în susținerea acestei afirmații: acordul

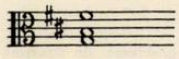
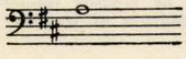


este enarmonic cu



Întrebuințarea lui în cele două accepțiuni este, aci, dintre cele mai fericite. Și totuși e limpede că bracistul realizează doar în mod intuitiv aceste două acorduri diferite.

39) În cazul al doilea armonia corzilor libere  pare să rezulte și din necesitatea tehnică de a ataca acordul următor în bune condițiuni. Pentru aceasta, în șaisprezecimea dinainte, lăutarul ridică toate degetele de pe coarde.

40) De exemplu, acordul  îl deconcertează. De cele mai multe ori îl interpretează ca pe o dominantă și cîntă pe instrumentul lui fundamentala 

Pentru el există un singur acord (major pe sol cu septimă mică) și dintr-o cauză necunoscută lui acest acord se potrivește chiar dacă nu are rol de dominantă. Deci îl utilizează.

★

Să căutăm să desprindem din aceste analize, puțin cam obositoare poate, cîteva principii generale, care nu vor avea desigur pretenția de a epuiza problema armoniei lăutărești din Ardeal. Ele depășesc însă cadrul limitat al tarafului pe care am lucrat, în măsura în care acest taraf este tipic; iar ascultarea altor formațiuni ca și examinarea transcrierilor lui Bartók de acum patru decenii duc neapărat la această constatare.

Faptul că în primele două piese componența tarafului este alta decît în următoarele trei, în sensul că instrumentiștii au schimbat rolurile între ei, nu este — socotesc — de natură să modifice cu nimic concluziile ce vor urma. Într-un fel, acest fapt vine să întărească gradul de obiectivizare a sistemului armonic, pentru că nu există diferențe esențiale în armonizarea celor 5 piese. De remarcat și amănuntul că bracistul — sufletul armoniei — este același în 4 piese.

Toate generalitățile mai jos enumerate trebuie înțelese prin prisma intonațiilor lăutărești (deosebite de cele ale unei orchestre perfect acordate), și a timbrului aspru, țărănesc, atît de caracteristic întregii muzici populare și care nu poate fi consemnat în nici un fel în notațiile noastre.

Am căutat, în analiză, să cuprind atît punctul de vedere al cercetătorului cît și mentalitatea artistului popular, „legile" sale nescrise după care, mai mult sau mai puțin conștient, se conduce.

Iată concluziile:

a) Pe orice treaptă care se impune în vreun fel oarecare în linia melodică, se concepe un acord perfect major. Cînd acesta se rezolvă autentic el poate primi o septimă mică;

b) Înlănțuirile armonice se fac de obicei între acorduri ale căror fundamentale sînt în relație de cvintă (acorduri cu o notă comună); înlănțuirile de acorduri fără note comune (acorduri alăturate) sînt foarte rare și — după toate probabilitățile — accidentale; înlănțuirile de acorduri cu două note comune sînt excluse, 2 acorduri perfecte majore neputînd fi în această relație.

c) Sistemul expus la punctul precedent se aplică integral pieselor la care finala coincide cu fundamentul armoniei (tonica).

d) Piesele la care finala este pe trepte secundare (II sau VI) conțin în preajma cadențelor bruște salturi armonice, care permit atacarea acordului major al treptei secundare respective, printr-o dominantă; revenirea la tonul inițial se face totdeauna printr-o coborîre treptată pe scara cvintelor; salturile armonice sînt de obicei îndulcite prin pregătiri de natură melodică.

e) Acordurile majore pe treptele secundare de cadență au o funcție estetică bine determinată: ele constituie adevărate trambuline armonice și aduc, cu fiecare cadență, un îndemn de a continua, în căutarea unui repaos pe tonică, repaos care nu vine însă niciodată;

f) Toate cadențele, chiar cele operate pe trepte secundare, sînt autentice;

g) Legăturile autentice sînt în număr aproximativ egal cu cele plagale în piesele care termină pe tonică, și în majoritate în cele care termină pe trepte secundare.

h) Particularitățile modale ale melodiei (treapta IV-a urcată, a VII-a coborîtă etc.) nu influențează cu nimic armonizarea [41]). Cele mai brutale ciocniri și false relații pot lua astfel naștere, fără a supăra cu nimic urechea executanților; armonizarea rămîne la cercul tonal I—IV—V, cu eventuale incursiuni în etajele superioare ale ciclului cvintelor (II major, VI major cîteodată și III major).

i) Armonizarea e totdeauna fixă la cadențe și mai mobilă între cadențe (și anume cu cît armonia e mai complicată, cu atît e mai mobilă); există însă totdeauna o logică armonică și nu formule stereotipe de acompaniament, așa cum par să reiasă din muzica lăutărească a Cîmpiei dunărene; frazele, cînd revin, sînt armonizate în general la fel, în chip conștient.

j) Se acordă multă importanță sensului pe orizontală, chiar în ciuda sensului vertical; urmărirea strictă a unor înlănțuiri logice înlătură adesea impresia de fals care ar putea rezulta din nepotrivirile verticale; asistăm astfel la unele deplasări în timp a rezolvărilor armonice, care nu știrbesc cu nimic valoarea artistică;

k) Aspectul ideal al oricărui acord este starea directă și poziția strînsă; răsturnările nu sînt practicate conștient decît extrem de rar; această lege, combinată cu cea a înlănțuirilor exclusive a acordurilor cu o notă comună — înlătură din realizarea executanților octavele paralele între braci și bas; ele pot avea loc însă între instrumentele de armonie și vioara primă;

l) Acordurile se realizează pe braci totdeauna în poziția I-a [42]) a instrumentului și în funcție de comoditatea tehnică; poziția acordurilor este indiferentă pentru braci, urmînd ca aspectul de acord în stare directă să fie realizat de contrabas.

m) Contrabasul urmărește braci-ul și nu linia melodică; sunetele pe care le utilizează sînt fundamentalele acordurilor utilizate de braci; cu cît acesta întrebuințează mai multe acorduri într-o piesă, cu atît contrabasul dispune de mai multe sunete;

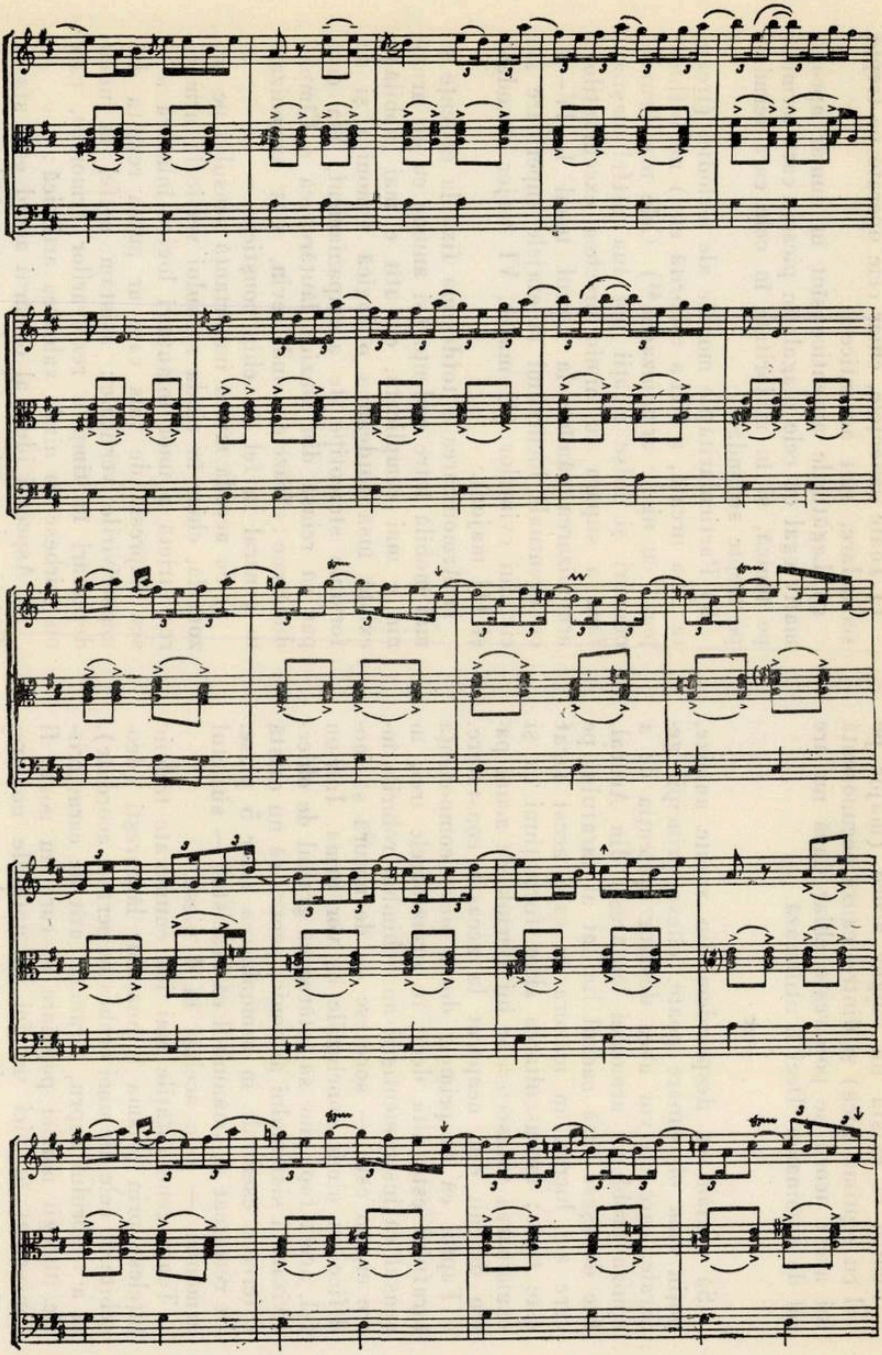
n) Nu trebuie scăpat din vedere factorul improvizație, care face imposibilă o coordonare deplină între cei trei instrumentiști; procentul sunetelor just întrebuințate de bas este cu atît mai ridicat, cu cît armonia e mai simplă; în formație vioara primă comandă, braci-ul urmărește îndeaproape, ascultînd în același timp și de propriile sale legi, iar contrabasul se ține cum poate pe urmele braci-ului.

o) Datorită improvizației apar acorduri întîmplătoare care în multe cazuri au și un sens artistic, în altele însă nu servesc cu nimic piesa respectivă.

---

41) Deși aici nu apar asemenea exemple, trebuie spus că însăși melodiile minore sînt armonizate cu acorduri majore.

42) Excepțional și 1/2 poziție.



Disc 1397-I-a

PE SUB MÎNĂ

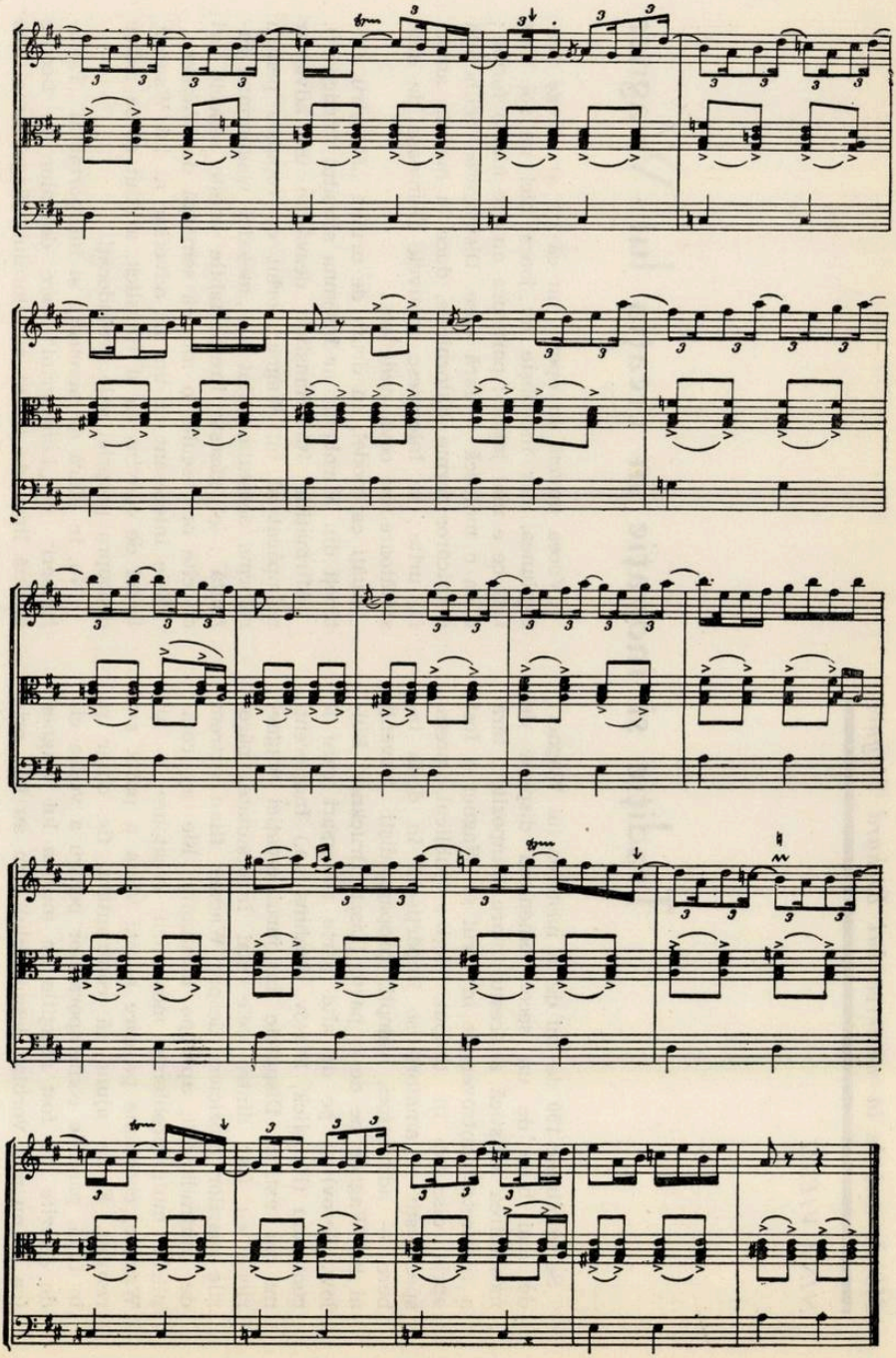
Bahnea (Tîrnăveni - Brașov)
Adalbert Iambor, Vioară I
Oskar But, Braci
Gavril Bob, Contrabas
5.4.1941

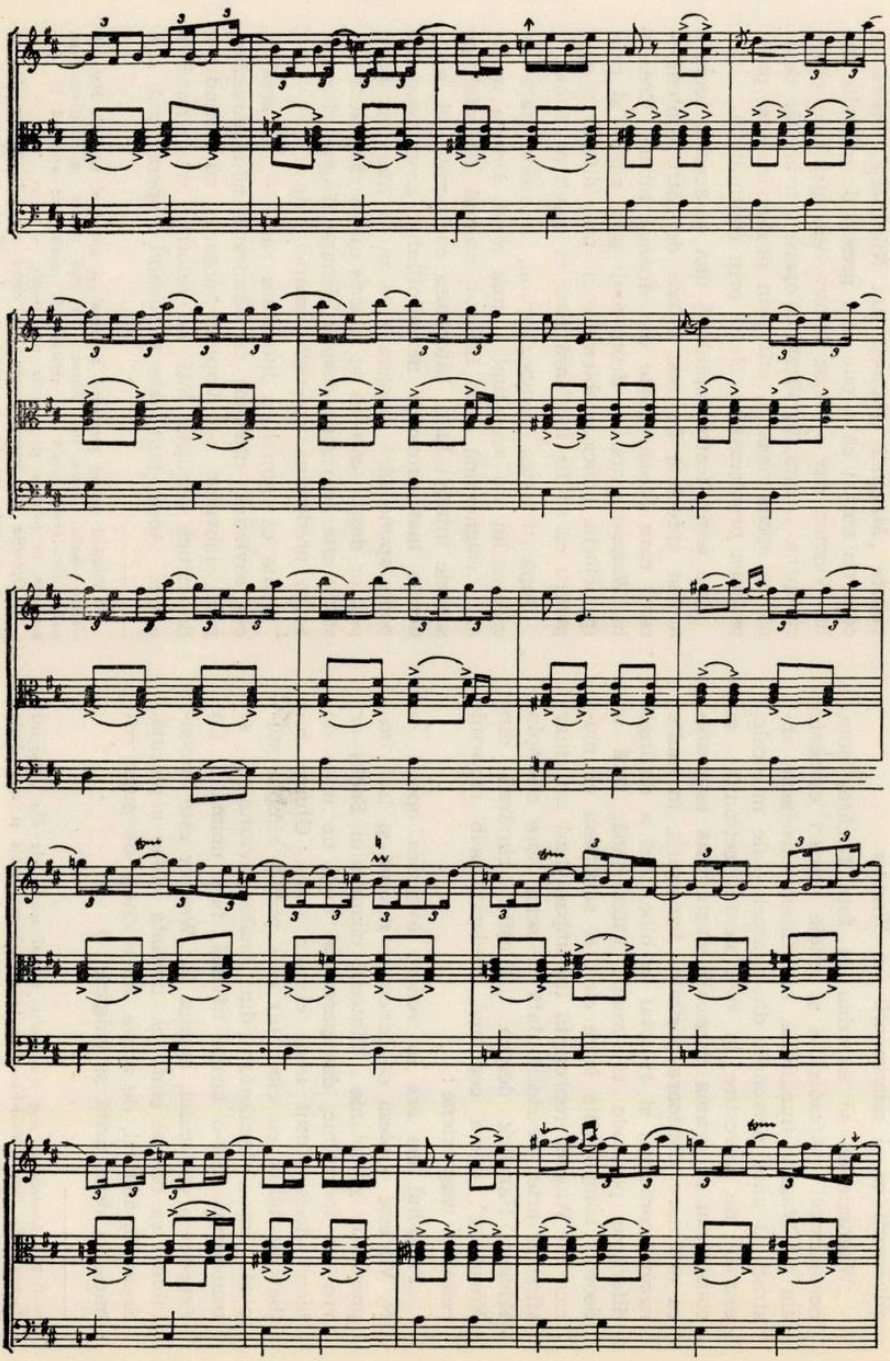
Allegretto (♩ = 118)

Vioară

Braci

Bas





NINA VIERU

Tradiţie şi inovaţie în creaţia lui Wagner

Se împlinesc 150 de ani de la naşterea lui Wagner; de mai bine de un secol, omenirea dispune de moştenirea artistică a acestui mare compozitor, fără a fi încetat controversele în jurul ei. Wagner a fost aprig discutat în timpul vieţii; publicul, presa, specialiştii şi amatorii se împărţiseră în două tabere — admiratori, adepţi, propagandişti fervenţi ai lui Wagner pe de o parte (Liszt, Bruckner, Büllow, Serov) şi pe de altă parte adversari care îl contestau (Hanslick, Stasov, Brahms ş.a.) Indiferenţi nu au existat. Disputele în jurul creaţiei wagneriene au fost dintre cele mai înverşunate, părerile marilor muzicieni despre Wagner fiind extrem de contradictorii, aproape derutante. Ele au complicat mult problema moştenirii creatoare a lui Wagner, chestiune pe care numai viaţa a putut s-o rezolve. E de ajuns să confruntăm, fie chiar şi în fugă, părerile contemporanilor pentru a vedea cît de *diferite* au fost reacţiile la muzica lui Wagner (ca să nu mai vorbim despre felul cum au fost primite inovaţiile sale în teatrul de operă propriu-zis), pentru a vedea absurdităţile la care puteau ajunge adversarii ca şi admiratorii lui Wagner.

„Wagnerienii" se extaziau în faţa fiecărei note, neobservînd contradicţiile şi unele eşecuri evidente ale lui Wagner (lungimile, retorismul, caracterul abstract al unor personaje din dramele sale muzicale, excesul de povestire în detrimentul acţiunii); ei considerau că drama muzicală wagneriană este unica orientare creatoare posibilă. Adversarii, în multe cazuri, contestau şi ei *totul* în bloc, fără a distinge diferitele perioade în creaţia wagneriană, fără a deosebi compoziţiile între ele; ei susţineau că muzica lui Wagner reprezintă un impas, dacă nu chiar sfîrşitul artei muzicale. Iată ce scria spre exemplu Eduard Hanslick despre „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg", opera cea mai moderată sub raportul reformei wagneriene:

„Preludiul (se are în vedere uvertura operei — N. V.) este o piesă de concepţie minoră şi lasă impresia de grosolănie... Cîntecul cizmarului Sachs ar vrea să fie comic, dar pare mai mult un urlet de hienă decît cîntul unui cizmar voios. Gluma lui (baterea tălpii cu ciocanul) este pur şi simplu stupidă. Scena încăierării din finalul actului II se transformă într-o larmă trivială, fără noimă ... Ca expresie a comicului, muzica lui Wagner este lamentabilă: ea devine emfatică, umflată, chiar neplăcută. Scena încăierării, de aceea, nu e cîtuşi de puţin comică, ci doar urîtă şi vulgară" [1])

„Vocea umană în operă, nu că nu ar atinge perfecţiunea, dar îndeobşte nu joacă nici un rol. Dar iată ce e mai jalnic: partitura nu are nici o formă; e ca o moluscă — fără oase. Distrugerea deliberată a oricăror forme statornicite, duce la melodii amorfe, urîte; se înlocuiesc motivele frumoase de sine stătătoare cu ceva nedefinit...

Luaţi ca model, ca drum de urmat, „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg" ar însemna sfîrşitul muzicii" [2]).

Afirmaţiile lui Hanslick dezvăluie un adversar neîmpăcat al lui Wagner, orbit de repulsie pentru reforma acestuia, iritat de „melodia wagneriană infinită"; el găseşte insuportabile aceste aspecte ori de cîte ori ascultă o muzică semnată de Wagner.

Este interesant că un alt adversar al lui Wagner, la fel de convins ca şi Hanslick, a ştiut să se ridice deasupra propriei sale prejudecăţi.

„Nu, în afară de nereuşiţii şi insuportabilii „Tannhäuseri" şi „Lohengrini" care desvălue la fiecare pagină lipsa de talent a autorului, Wagner mai are o operă care, hotărît, se deosebeşte de toate celelalte, scrise de el înainte sau după aceea. Am în vedere „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg", operă pe care nu numai că o pun mai presus de celelalte ale lui Wagner, dar o situez printre cele mai bune opere europene ... Iată, în sfîrşit, o operă într-adevăr demnă de epoca noastră, atît prin profunzimea şi prospeţimea problematicii, cît şi prin conţinut. [3])

Este semnificativ faptul că una şi aceeaşi lucrare a fost apreciată în mod diferit de către contemporanii care făceau parte din aceeaşi tabără. Creaţia lui Wagner urma un drum mult prea sinuos şi contradictoriu, ridica probleme mult prea dificile şi noi, pentru ca să fie înţeleasă pînă la capăt pe atunci.

După moartea compozitorului, interesul faţă de creaţia lui s-a accentuat şi mai mult. Drama muzicală wagneriană şi-a început marşul triumfal pe scenele întregii lumi. Literatura consacrată lui Wagner a luat proporţii nemaiîntîlnite, grandioase. Se poate spune fără exagerare că nu a mai fost compozitor despre care să se fi scris atîtea cărţi, articole, studii cîte s-au scris despre Richard Wagner. Firesţe, acum predomina apologia creaţiei sale.

Poate că numai în literatura rusă — iar apoi în cea sovietică, prinosul de admiraţie adus cutezătorului inovator s-a împletit organic cu atitudinea de critică ascuţită faţă de reforma wagneriană a operei. Acest fapt este explicabil; opera rusă şi-a

---

1) Pe Hanslick îl scot din sărite tocmai momentele din „Maeştrii cîntăreţi" pe care Rimski-Korsakov le admiră mai mult şi care rămîn pînă astăzi cele mai bune scene ale operei.

2) Vorbind despre caracterul antivocal şi amorf al muzicii, Hanslick vizează tocmai opera lui Wagner cea mai bogată în cantilene, cea mai puţin instrumentală sau recitativică, operă care apelează în dramaturgie la formele şi genurile tradiţionale.

3) Opiniile lui Stasov despre alte opere ale lui Wagner sînt pe cît de pasionate pe atît de eronate ca şi cele ale lui Hanslick.

urmat propriul ei drum ; căutările în direcţia fuziunii cu drama, cu cuvîntul, s-au desfăşurat pe de o parte sub semnul lui Dargomîjski şi Musorgski, pe de altă parte sub egida lui Rimski-Korsakov şi Ceaikovski.

În această ordine de idei, sînt interesante divergenţele dintre Ceaikovski şi Rimski-Korsakov. Trebuie spus că nici unul dintre ei nu adera integral la tabăra adversarilor sau la aceea a admiratorilor. Ei manifestau o atitudine mai complexă, dedublată, faţă de creaţia lui Wagner. Dedublarea aceasta (într-o scrisoare adresată fiului său Rimski-Korsakov scria despre Wagner : „cînd mă extaziez, cînd mă enervez şi îl disprețuiesc"), se datora puternicii impresii produsă de însăşi *muzica* lui Wagner, în timp ce principiile sale teoretice, ideile despre drama muzicală sînt condamnate.

Apreciind în cel mai înalt grad inovaţiile muzicale ale lui Wagner, îndrăsneţele sale soluţii armonice şi orchestrale, admirînd forţa şi frumuseţea muzicii lui, compozitorii citaţi dezaprobau net poziţiile pe care se situa Wagner în creaţie, principiile dramei sale muzicale. Dar fiecare dintre ei îl dezaproba din alte motive. Ceaikovski vedea în Wagner un geniu rătăcit, un *simfonist înnăscut* care a comis eroarea fatală de a se consacra operei ; Rimski-Korsakov îl considera, dimpotrivă, un autentic *compozitor de operă,* ale cărui erori rezidă în exagerările de reformator al operei, în excesele limbajului muzical („monotonia fastului" în armonie, sărăcie şi uniformitate ritmică, precumpănirea absolută a dezvoltărilor, scurta respiraţie a frazei melodice etc.).

Această divergenţă de păreri reflectă nu numai tendinţele contradictorii ale creaţiei wagneriene dar şi concepţiile diferite despre arta operei ale lui Rimski-Korsakov şi Ceaikovski. Atitudinea majorităţii criticilor muzicali ruşi faţă de Wagner atestă strădania de a păşi în arta operei pe o cale cu totul diferită. Recunoscîndu-i geniul şi uriaşele sale merite, muzicienii ruşi arătau că drumul lui Wagner nu este universal, că el nu reprezintă singura cale, cum pretindeau wagnerienii fervenţi.

De altfel împotriva acestor pretenţii ale wagnerienilor s-au ridicat numeroşi artişti creatori în întreaga Europă. În a doua jumătate a secolului XIX, nu numai Wagner căuta căi noi în operă. Ideea dramei muzicale plutea în aer ; exista o criză a operei, în Italia, ca şi în Franţa sau Germania. Tendinţa transformării operei cu canoanele ei perimate într-o autentică dramă muzicală, necesitatea unei desfăşurări largi muzical-dramatice, dorinţa de reînviere a teatrului muzical, apropiau pe numeroşi artişti (creatori cu profil muzical eterogen, uneori chiar ostili unul altuia).

Operele „Boris Godunov" şi „Hovanscina" de Musorgski, „Oaspetele de piatră" de Dargomîjski, „Othello" şi „Falstaff" de Verdi, iar apoi „Peleas şi Melisande" de Debussy [4]) tatonează şi descoperă, în felul lor, altfel decît Wagner, calea operei pe făgaşul dramei muzicale.

Totodată, influenţa lui Wagner asupra compozitorilor europeni a fost uriaşă. De fapt el i-a cucerit nu numai pe „wagnerieni" ci şi pe adversari. Mult mai puţin s-a resimţit această influenţă în muzica rusă. Dacă în Rusia urmele lui Wagner pot fi detectate parţial doar la Rimski-Korsakov (în ultima sa perioadă) sau la Skriabin, e mai greu să găseşti compozitori occidentali care să fi rezistat ispitelor wagneriene.

Figurile proeminente, profilate pe orizontul muzicii secolului XX, Mahler, R. Strauss, Schönberg, A. Berg, au adus ofrande bogate în templul lui Wagner. De altfel aceşti artişti remarcabili s-au eliberat cu greu de sub influenţa spirituală, estetică sau pur muzicală a lui Wagner — şi nu numai datorită forţei copleşitoare a acestei personalităţi ! Este vorba de încă ceva : Wagner a intuit, a formulat, a aplicat în creaţie principii şi legi ale evoluţiei ulterioare a muzicii şi limbajului muzical ; acestea nu puteau fi ignorate ; ele erau inseparabile de substanţa muzicii wagneriene, fiind încorporate organic în creaţie.

Descoperirile lui Wagner erau încă mult prea importante şi recente pentru a se fi consumat repede ; ele depăşeau, în multe privinţe, orizontul vremii, aşa încît a fost normală încercarea de a fi continuate în etapa ulterioară. De aci — caracterul de filiaţie directă al creaţiei wagnerienilor, (de exemplu R. Strauss), ca şi tentativele încordate, chinuitoare, uneori artificiale, ale altor artişti de a-şi croi un drum propriu, sustrăgîndu-se din captivitate (Schönberg).

Astfel, Wagner a intrat în istoria artei muzicale ca inovator îndrăzneţ, sfărîmător de tradiţii, după unii — chiar ca precursor al atonalismului, deschizător de drum al libertăţii sau haosului etc. etc. Indiferent de caracterul lor aprobator sau dezaprobator, aceste determinări accentuează tocmai esenţa inovatoare a creaţiei lui Wagner. Într-adevăr, îndrăzneala proiectelor şi realizarea lor grandioasă (în ciuda contradicţiilor) îl situează pe Wagner printre acei artişti — puţini la număr — al căror aport inovator îmbrăţişează un domeniu vast, multilateral, exercitînd o influenţă enormă asupra dezvoltării artei, ca şi asupra *ritmului* acestei dezvoltări. Caracterul inovator la Wagner este deci evident şi unanim recunoscut.

În schimb, cealaltă latură, legătura creaţiei wagneriene cu tradiţiile clasice — a fost mult mai puţin analizată în literatura de specialitate ; ea necesită încă şi azi o demonstraţie.

Acum, cînd a trecut mai bine de un secol de la apariţia capodoperelor wagneriene (Tristan, Inelul Nibelungilor, Maeştrii cîntăreţi, Parsifal), o privire retrospectivă aruncată asupra creaţiei artistului ne permite să o apreciem altfel, — fără a ne declara integral de acord nici cu contemporanii lui Wagner nici cu critica, oricît de competentă, de mai tîrziu. Perspectiva istorică modifică în multe privinţe corelaţia dintre trăsăturile inovatoare şi cele tradiţionale în creaţia unui artist. Istoria artei arată că, adesea, contemporanii unui artist admiră altceva decît ceea ce descoperă şi preţuiesc în opera lui urmaşii. Pe vremea lui Wagner, *noul* din arta sa estompa legăturile cu vechiul, cu moştenirea clasică. Noul „sărea în ochi" ascultătorului de atunci, izbindu-l cu o mult mai mare intensitate decît pe contemporanul

[4]) Să nu uităm că „Peleas" a fost conceput de Debussy ca o replică la „Tristan", ca antipodul acestei opere.

nostru, obişnuit cu mijloacele muzicii post-wagneriene. (Ascultat astăzi, Wagner pare aproape clasic). De aceea, nu trebuie să ne surprindă faptul că auditoriul de azi descoperă legăturile lui Wagner cu tradiţia, cu muzica clasică, mult mai prompt şi incomparabil mai prevenit, decît publicul şi critica cea mai expertă din epoca wagneriană.

Wagner lăsa contemporanilor săi — duşmani şi prieteni — impresia de distrugător ; tocmai în aceasta se vedea pe atunci măreţia lui. De aici, în cel mai bun caz, — subaprecierea elementelor tradiţionale în creaţia lui Wagner, — dacă nu contestarea lor totală. [5])

Dar, o dată cu trecerea timpului, multe din cele ce păreau descoperiri absolute ale lui Wagner îşi dezvăluiau înrudirea (fie chiar îndepărtată, dar totuşi evidentă) cu muzica anterioară (de exemplu : stilul vocal, formele libere wagneriene). Alte principii wagneriene „dăunătoare muzicii" s-au dovedit a fi pe deplin viabile şi au intrat definitiv în tradiţie : dezvoltarea dramatică muzicală continuă, leitmotivele, simfonizarea operei, introducerea episoadelor simfonice mari în operă etc.

Viaţa însăşi a înlăturat astfel teza, de mult statornicită în muzicologie, despre Wagner „distrugătorul".

A fost strîns un material de analiză a creaţiei lui Wagner, care permite generalizarea şi sistematizarea elementelor tradiţionale din muzica lui Wagner, dezvăluirea deplină a legăturilor reformatorului operei, „distrugătorului" formelor, melodiei şi armoniei, cu muzica clasică. [6])

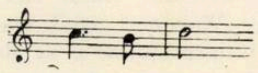
Constatarea şi cercetarea elementelor clasice nu anihilează cîtuşi de puţin substanţa inovatoare a creaţiei lui Wagner. Aceasta din urmă rămîne desigur elementul precumpănitor în dramele muzicale ale lui Wagner (începînd cu Lohengrin). Descoperirea anumitor legături cu tradiţia clasică nu poate decît să sporească prestigiul şi valoarea de inovator a lui Wagner, conferindu-i şi mai multă întemeiere şi adevăr, idee pe care însuşi Wagner a exprimat-o limpede în „Maeştrii cîntăreţi" [7]).

ELEMENTE TRADIŢIONALE ÎN MELODIA WAGNERIANĂ

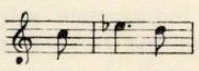
Procesul explicării legăturilor lui Wagner cu muzica clasică a început mai de mult. Mai întîi, a fost înţeleasă „melodia infinită" a lui Wagner.

Un iscusit analist al melodiei lui Wagner, E. Kurth, i-a dezvăluit esenţa, stabilindu-i legăturile cu melodia şi procedeele dezvoltării melodice ale lui Bach. Analiza convingătoare a elementelor comune şi a deosebirilor, relevă faptul că melodia wagneriană (cu principiile ei de dezvoltare) e pe de o parte adînc împlîntată în vechea tradiţie germană, iar pe de altă parte constituie produsul final al descoperirilor comune ale compozitorilor romantici ; acestea din urmă au căpătat în creaţia lui Wagner expresia cea mai pregnantă, culminînd într-un salt calitativ, devenit inovaţie.

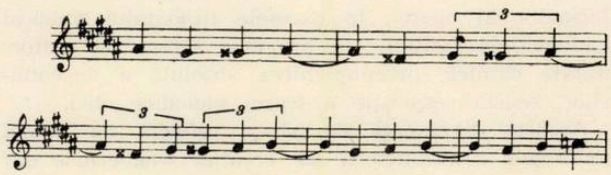
Kurth demonstrează că în melodica romanticilor tîrzii joacă un rol important „formele generale de mişcare", tipice muzicii lui Bach, forme necaracteristice pentru muzica clasică. Kurth ne atrage atenţia asupra faptului că motive din cele mai simple, tipic romantice, („motivul întrebării"



„motivul suspinului" etc.)



dezvoltîndu-se în secvenţe, devin mult mai fluide, se împletesc firesc, ca şi formulele melodice ale lui Bach, creînd astfel zone întinse de mişcare melodică, lipsite de motive individualizate



Kurth mai relevă multe alte elemente comune care apropie „melodia infinită" a lui Wagner de Bach.

El urmăreşte, de altfel, şi legăturile lui Bach cu alţi romantici, (Chopin, de exemplu) ; astfel vedem şi legăturile lui Wagner cu predecesorii mai apropiaţi. [8])

Muzicologul sovietic L. Mazel arată caracterul unilateral al concepţiei lui Kurth, care reduce înrudirea dintre Bach şi Wagner la sporirea însemnătăţii formelor generale ale mişcării precum şi la diminuarea rolului constitutiv al metro-ritmicii.

Kurth subapreciază însemnătatea temelor *scurte* şi pregnante la Bach, teme pe care le analizează numai prin prisma mişcării generale în care se integrează. Kurth trece, astfel, cu vederea una din căile principale ale evoluţiei melodiei de la Bach încoace, ducînd prin clasicii vienezi, la Wagner şi Liszt. Beethoven (în ultima perioadă) şi romanticii tîrzii se reîntorc iarăşi la tema scurtă, analogă ca factură şi pregnanţă temelor din fugile lui Bach ; ca şi în fugi, tema scurtă implică o dezvoltare polifonică.

După Mazel, melodia lui Bach şi a romanticilor tîrzii sînt apropiate nu sub raportul formelor gene-

---

5) Chamberlain, recunoscut adept şi cercetător al lui Wagner, scria : „Între drama muzicală a lui Wagner şi opera anterioară nu există absolut nici o înrudire, ele sînt — în ansamblu ca şi în detaliu — diametral opuse."

6) Articolul de faţă nu-şi propune nici măcar simpla enumerare exhaustivă a acestor aspecte.

7) Una din ideile principale ale „Maeştrilor cîntăreţi" este aceea că arta îndrăzneaţă şi inovatoare atinge culmi doar atunci cînd recunoaşte legile mai vechi şi ştie să le folosească cu dibăcie.

8) Fireşte Kurth atrage atenţia şi asupra deosebirilor dintre Bach şi romanticii tîrzii ; asupra acestor aspecte mai mult decît evidente — nu vom insista.

rale de mişcare ci, tocmai datorită rolului temelor scurte şi expresive, individualizate.

Kurth demonstrează astfel (deşi unilateral) că „melodia infinită", una din principalele inovaţii ale lui Wagner, este organic legată de creaţia romanticilor printr-un fir care vine încă de la Bach.

În legătură cu problema melodicii, se impune şi schimbarea radicală a părerii despre stilul vocal al lui Wagner, care pînă nu de mult a fost încă violent criticat.

Numai un om cu vederi retrograde mai poate susţine astăzi că operele lui Wagner nu au expresivitate vocală, că ele ar constitui un recitativ monoton, susţinut de fondul unei orchestre simfonizate la maximum. Ceea ce părea antivocal pe vremea lui Wagner nu era decît o nouă concepţie vocală, care lărgea posibilităţile expresive ale vocii şi amplifica astfel mijloacele expresive ale operei. Contemporanii lui Wagner puteau sesiza mai greu că acest nou stil vocal, caracterizat prin expresia declamativă, prin pronunţare detaliată a textului, se formase treptat în opera de la mijlocul secolului al XIX-lea, ca şi în muzica vocală de cameră a lui Schubert (perioada lui mai tîrzie) şi Schumann. Căutările oarecum disparate ale predecesorilor devin la Wagner manieră dominantă de tratare a elementului vocal ; desigur, contemporanii percepeau aceasta ca un atentat la adresa elementului vocal în operă. [9]).

Este semnificativ faptul că cei ce studiază stilul vocal wagnerian invocă de asemenea pe Bach, ca sursă naţională îndepărtată a lui. Diapazonul larg, instrumental al melodiei, caracterul instrumental al intonaţiilor, cu salturi vocale „nefireşti", temele instrumentale atribuite vocii, în fine, metodele instrumentale de dezvoltare a melodiei vocale — toate aceste reproşuri la adresa tratării wagneriene a vocii ar putea fi aduse, cu tot atît temei, şi lui Bach.

Nu se pot nega legăturile tradiţionale dintre Wagner şi „Pasiunile" lui Bach, în ciuda deosebirilor nete de stil, limbaj muzical, concepţie. Bogăţia melodică şi declamaţia atît de expresivă a recitativelor din „Pasiuni" (trecînd uneori în arioso), acompaniamentul instrumental bogat în melodie (aproape ca şi vocea solistă), dezvoltarea tematică intensă a motivelor în partea vocală — toate aceste elemente întîlnite la Bach arată că inovaţiile lui Wagner în operă, nu erau deloc străine muzicii germane. Dacă mai adăugăm şi faptul că tratarea wagneriană a corului prezintă asemănări evidente cu unele episoade ale Oratoriilor lui Bach (exclamaţii, replici, întrebări disparate), legăturile de tradiţie naţională dintre Wagner şi Bach, devin cu atît mai clare. [10])

WAGNER ŞI CRIZA ARMONIEI ROMANTICE

Limbajul armonic al lui Wagner şi aspectul tonal al muzicii sale ridică probleme dintre cele mai complicate. Se consideră deobicei că Wagner a subminat armonia funcţională şi sistemul tonal clasic, ducînd limbajul muzical pînă la punctul dincolo de care a început „haosul atonal". Wagner a fost denumit părintele modernismului de azi şi, în funcţie de orientarea ideologico-estetică a criticii, a fost adesea ridicat în slăvi sau contestat.

Împotriva acestei versiuni de largă circulaţie s-a ridicat un mare exeget al creaţiei lui Wagner — Alfred Lorenz. În lucrarea sa *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* el arată că formele muzicale din lucrările lui Wagner *se bazează pe unitate tonală* (înţeleasă desigur într-un sens larg, ca de altfel însăşi noţiunea de tonalitate). „Tonalitatea (armonia) trebuie considerată ca cel mai puternic element structural al dramei muzicale. [11]). Lorenz cercetează formele wagneriene pe baza noţiunii de „perioadă muzical-poetică", introdusă chiar de Wagner în lucrarea sa teoretică „Opera şi drama". Wagner înţelege prin perioadă muzical-poetică o secvenţă sudată de aceeaşi tonalitate şi stare de spirit (subînţelegîndu-se că în cadrul perioadei pot surveni diverse devieri de la tonalitate ca şi de la starea de spirit dominantă). Analizele lui Lorenz (care de cele mai multe ori nu stîrnesc obiecţii sub acest raport) arată că modulaţia tonală în muzica lui Wagner respectă anumite reguli şi joacă efectiv un rol important în constituirea formei. Regulile acestea sînt uneori greu de detectat, dar nu avem nici un temei să contestăm existenţa lor.

În cadrul articolului de faţă nu se pot expune, nici măcar succint, ideile fundamentale ale lui Lorenz cu privire la armonie şi modulaţie tonală în muzica lui Wagner. Să ne oprim însă la una din ideile interesante ale lui Lorenz.

Lorenz arată că Wagner, care avea facultatea extraordinară de a lega cele mai diferite acorduri de una şi aceeaşi tonalitate, a lărgit treptat sfera acestor legături. Acest proces, după Lorenz „nu înseamnă nici slăbirea şi nici anihilarea tonalităţii ci, dimpotrivă, *intensificarea* ei, deoarece ideea de tonalitate desemnează raportul tuturor armoniilor care se succed într-o piesă faţă de un centru armonic unic". Lorenz observă că în muzica clasică raportul tuturor acordurilor şi inflexiunilor faţă de tonică se simte cu uşurinţă, graţie predominanţei elementului diatonic şi datorită reamintirii permanente a acestui raport de către cadenţele armonice. Raportul faţă de tonica principală se percepe cu uşurinţă şi într-o muzică în care mici fragmente (trecute prin dominante secundare) capătă oarecare autonomie ; ce-i drept — remarcă Lorenz — aici intervine deja memoria auditivă.

Treapta următoare este muzica modulată în tonalităţi îndepărtate. Menţinerea raportului faţă de tonică devine aici mult mai dificilă. După Lorenz, compozitorul trebuie să aibă pentru aceasta un şi mai dezvoltat simţ tonal (Tonalitätsempfinden).

„Numai cel ce percepe raporturile armonice faţă de tonică în prezenţa inflexiunilor pe toate treptele cromatice posedă în cel mai înalt grad simţul tonalităţii. Eu văd expresia cea mai puternică a simţului tonal nu la clasici sau preclasici, — acolo avem de

9) Rămîne eventual o altă obiecţie, o altă problemă : tratarea vocii omeneşti într-o manieră unică — oricare ar fi ea — sărăceşte posibilităţile acesteia.

10) Particularităţile stilului vocal al lui Wagner şi în special legăturile sale cu Bach sînt analizate în articolul *Stilul vocal al lui Wagner* de A. Königsberg din revista „Sovetskaia Muzika" nr. 10/1958.

11) *Lorenz*, Das Geheimnis des Form bei R. Wagner, Band II (Tristan und Isolde).

obicei numai îngrădire tonală (Tonalitätbeschränkung) ci la maeştrii romantismului dezvoltat" [12]). Aceştia din urmă (Hochromantik) nu numai că nu au slăbit ci, dimpotrivă, au întins „arcul" simţului tonal pînă ... aproape de rupere". (Ideea lui Lorenz poate fi ilustrată, comparînd forţele statului feudal cu puterea unui imperiu, armonia clasică fiind stat feudal, iar cea romantică — imperiu ...) În treacăt fie spus, aceasta este o comparaţie aplicabilă şi în sens negativ, deoarece imperiul multinaţional se dezintegrează mai repede decît un stat feudal monolit.

Generaţiile următoare care nu au putut cultiva, sau cel puţin înţelege, acest simţ al unităţii tonale s-au aruncat în braţele atonalismului. Lorenz nu-l face, deci, pe Wagner responsabil pentru dezagregarea tonalităţii, care ar fi împins muzica la atonalism. El îi acuză pe succesorii lui Wagner — cei ce au pierdut „marele simţ al tonalităţii" cu care Wagner era înzestrat în cel mai înalt grad. Lorenz respinge acuzaţia adusă lui Wagner de a fi „părinte al haosului" ; de aceea el scoate mereu în evidenţă, în creaţia acestuia, momentele constructive şi legăturile cu tradiţia.

Ernst Kurth abordează cu totul altfel problema limbajului armonic wagnerian. Subliniind continuitatea directă dintre armoniile lui Wagner şi stilul romanticilor, el pune mereu accentul pe ceea ce este principial nou în armonia wagneriană. Teoria energetică a lui Kurth, urmărind justificarea aşa-zisei muzici „universale" atonale („Weltmusik") atrage atenţia asupra acelor tendinţe ale armoniei lui Wagner care declanşează criza stilului romantic. Iată una din tezele fundamentale ale lui Kurth : în armonia romanticilor se dezvoltă intens două tendinţe — cea *expresivă* (legată de accentuarea atracţiei funcţionale) şi cea *impresivă* (acentuarea expresiei autonome a acordurilor). Iniţial, cele două tendinţe se dezvoltă paralel la romantici, întărindu-se în cadrul unei unităţi contradictorii. [13]) ; apoi însă, de la un anumit punct, ele pierd *această unitate*, ajungînd la conflict şi separare. „Tristan şi Isolda" este ultima operă care menţine această unitate, dar ea se află deja la capătul drumului. După Tristan, limbajul armonic, ca şi stilul romantic se despart în două direcţii noi — *expresionismul* şi *impresionismul*.

Evoluţia limbajului armonic al romanticilor stă sub semnul luptei laturilor constructive şi destructive ale armoniei, reliefate cu deosebită pregnanţă de Kurth. El consideră că atît fenomenele *destructive* (numeroasele cromatisme şi alteraţii care subminează structura clasică de terţe, cultivarea armoniilor colorate „în sine") cît şi fenomenele opuse, *constructive* (complicarea acordurilor pe baza principiului terţelor : acordurile de septimă, de nonă, de undecimă, care iau frecvent locul acordurilor de trei sunete, extinderea şi complicarea legăturilor tonale) slăbesc în ultimă instanţă unitatea tonală, zdruncinînd funcţionalismul clasic. Kurth urmăreşte astfel evoluţia armoniei romanticilor de la funcţionalismul clasic (major-minor) ca punct de plecare, pînă la noile curente — impresionismul şi expresionismul, care dezagregă sistemul major-minor.

Kurth arată caracterul firesc şi inevitabil al acestui proces, al acestei crize, precum şi logica transformării limbajului armonic din „Tristan" în armonie impresionistă, pe de o parte, în stil expresionist pe de altă parte.

Altfel spus, Kurth stabileşte legătura strînsă dintre romantismul tîrziu şi noile curente muzicale care îi succed.

Precizia şi adîncimea analizei, originalitatea şi îndrăzneala metodei lui Kurth nu l-au ferit totuşi de mărginire : reliefînd caracteristicile armoniei impresioniştilor — faptul că unele complexe de acorduri îşi pierd tensiunea armonică şi gravitaţia funcţională, devenind pură culoare armonică, analizînd tehnica trecerilor imperceptibile de la o structură la alta, (a diverselor armonii), Kurth *nu explică* esenţa acestui fenomen.

Kurth demonstrează elocvent destrămarea sistemului major-minor în armonia romantismului, dar nu observă şi nu înţelege *procesul formării* noilor moduri, constituirea unor noi legi funcţionale modale. Fascinat de ideea destrămării sistemului major-minor şi a întregului edificiu tonal-funcţional clasic, Kurth trece astfel cu vederea un fenomen muzical nou, extrem de important, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, şi începutul secolului al XX-lea. Dezvăluind filiaţia wagneriană a impresionismului, teoria lui Kurth nu relevă esenţa concepţiei armonice a impresionismului (în speţă a lui Debussy). Kurth explică ceea ce, în armonia impresioniştilor este consecinţa negării stilului romantic ; dar el nu arată *procesul creator* de formare a noii gîndiri modale în muzica lui Debussy. Debussy a avut un merit imens în lărgirea diapazonului armonic modal al muzicii europene [14]. De altfel constituirea noilor moduri nu era apanajul exclusiv al stilului romantic tîrziu sau al impresionismului care i-a urmat. Acelaşi proces de constituire treptată şi căutare conştientă a unor moduri noi (care, fără a înlătura, reînnoiau sistemul major-minor), are loc şi în cadrul şcolii ruse ; Musorgski, Rimski-Korsakov, Skriabin au mers departe pe acest drum. Marele interes al lui Debussy pentru creaţia lui Musorgski nu este desigur întîmplător ! Debussy, a cărui artă, în celelalte privinţe era străină de aceea a compozitorului rus, se simţea atras tocmai de lumea armonică modală a muzicii lui Musorgski.

Totodată noile moduri cu aspectele lor funcţionale necunoscute mai înainte, lărgeau baza populară şi naţională a artei muzicale în secolul XX ; într-adevăr, în afară de modurile „artificiale", rod al fanteziei compozitorului şi de reluarea vechilor game bisericeşti, sînt descoperite şi folosite acum pe scară

12) Ibidem, vol. IV.

13) Accentuarea dinamismului armonic prin alteraţii, cromatisme şi sunete străine de acord, intensifică totodată — după Kurth — culoarea armonică specifică a acordului.

14) Dezvoltarea gîndirii modale în muzica modernă nu înseamnă în nici un caz negarea nihilistă a sistemului major-minor (care, de altfel, la rîndul său, este o categorie istorică). Dezvoltarea dialectică a gîndirii muzicale a dus la reînvierea *pe o treaptă superioară* a marii bogăţii modale ce caracteriza întotdeauna muzica, modalism care în urma unei selecţii istorice, într-o anumită etapă, s-a redus la sistemul major-minor. Acum, renaşterea modurilor care au precedat dezvoltarea intensă a sistemului major-minor nu semnifică o reîntoarcere la stadiul preclasic al gîndirii modal-tonale. Întreaga experienţă a muzicii europene din perioada majorului şi minorului este acum *sintetizată* dialectic, îmbogăţită cu întreaga varietate de gîndire modală, gîndire care nu dispăruse în întregime niciodată din şcolile naţionale (dar rămînea mereu subordonată major-minorului).

largă multe moduri inedite din muzica populară (Rimski-Korsakov, Stravinski, Bartók).

Apariția noilor moduri și legi armonice a fost relevată și analizată din punct de vedere teoretic de către Boleslav Iavorski, cunoscut muzicolog, creator al *teoriei ritmului modal*. Iavorski a analizat și explicat o mulțime de moduri noi, răspîndite pe scară largă în muzica secolului XX. (Din păcate, nu putem zăbovi acum asupra interesantelor sale teorii).

Legile descoperite de Iavorski permit înțelegerea mai deplină a armoniei romantismului tîrziu și a stilurilor post-romantice.

Pentru a reveni la Kurth : dacă nu ar fi tratat armonia prin prisma teoriei sale care urmărea fundamentarea liniarismului și atonalismului, el ar fi ajuns la concluzii mai cuprinzătoare. Geneza noilor moduri și resuscitarea celor vechi a fost ignorată și de Schönberg — creatorul sistemului dodecafonic, destinat să organizeze „haosul" muzicii de după Wagner. Apărut ca o reacție împotriva stilului lui Wagner (care îl subjugase pe Schönberg), dodecafonismul schönbergian era numai în parte o negare a lui Wagner. El pornea de la unele aspecte ale muzicii lui Wagner, dezvoltîndu-le și ducîndu-le la limită. Totodată sistemul dodecafonic reflectă dorința de a ajunge la o nouă gîndire melodică și armonică. El caută o nouă sinteză a tuturor elementelor muzicii, o nouă îmbinare a elementelor structurale de ordin intonațional, armonic, polifonic, ritmic ale muzicii.

Întorcîndu-ne la Wagner putem deci sublinia (referindu-ne la analizele făcute de Lorenz, Kurth, Iavorski și la stadiul actual al artei muzicale) atît legătura lui Wagner cu armonia clasicilor și romanticilor, cît și uriașul salt realizat datorită lui Wagner care a pus una din pietrele de temelie cele mai importante ale limbajului muzical contemporan.

IMPLICAȚIILE CLASICE ȘI CONTEMPORANE ALE DRAMATURGIEI LUI WAGNER

Creația lui Wagner este atît de multilaterală, încît deși „exploatată" la maximum în secolul XX, își păstrează încă straturi aproape intacte ; ele ar putea stimula și astăzi dezvoltarea genului operei. Multe inovații îndrăznețe ale lui Wagner în domeniul formei și dramaturgiei operei, au fost puse în umbră de interesul precumpănitor față de inovațiile pur muzicale ale lui — limbajul său armonic, stilul melodic, melodia infinită, paleta orchestrală. Mult mai puțin au fost cercetate dramaturgia și formele de operă la Wagner ; cauza stă în atitudinea negativă față de ele, dar și în dificultățile ridicate de obiectul analizei — așa cum pe drept cuvînt a remarcat Lorenz. În lucrarea sa despre care am mai vorbit — „Misterul formei la Wagner" — Lorenz opune păreri dominante în muzicologie (cum că muzica lui Wagner are un caracter amorf), teza existenței unor legi absolut riguroase ale formei de operă la Wagner — care pătrund totul, de la celulele minuscule ale discursului muzical, pînă la scene, acte și opere luate în ansamblul lor.

Nu putem fi cu totul de acord cu concepția lui Lorenz ; metoda sa de analiză duce la exagerări și afirmații dogmatice ; dar nici nu am vrea să diminuăm marile merite ale lui Lorenz și valoarea lucrării sale. Urmărind reabilitarea celui ce a fost numit pe nedrept „părinte al haosului", Lorenz îl transformă pe Wagner, fără să vrea, într-un pedant. Cele mai libere construcții de fantezie wagneriană se reduc adesea, în analiza lui Lorenz, la un minimum de formule constructive. În pofida intențiilor lui Lorenz, Wagner este prezentat, uneori, nu ca maestrul inspirat al frescelor muzicale monumentale ci mai degrabă ca un giuvaergiu laborios și conștiincios care veghează pedant la simetria celor mai mici detalii formale.

O expunere, chiar sumară, a principiilor formei wagneriene, ar reclama un spațiu de care nu dispunem acum ; vom releva de aceea numai cîteva aspecte ale problemei.

Mai întîi trebuie menționată evoluția operelor lui Wagner, în cadrul căreia aceste forme suferă transformări substanțiale. Wagner nu a devenit inovator dintr-o dată. Primele lui opere purtau amprenta imitației, atît prin limbajul muzical cît și ca abordare a genului însuși, cu atît mai mult sub aspectul formelor și dramaturgiei. Pînă și „Rienzi" este, în esență, o operă de tip Spontini.

În operele din prima perioadă nu este vorba de legături cu acele tradiții majore ale trecutului pe care le prețuim azi în creația artistului. Influențele l-au încătușat pe compozitor pînă cînd acesta și-a găsit personalitatea, drumul propriu.

Spre sfîrșitul primei perioade, în „Tannhäuser" și „Lohengrin", se puteau observa deja schimbări însemnate. Limbajul muzical nu se purificase încă de toate influențele, dar de pe acum se afirmă puternic individualitatea și specificul artei sale.

În domeniul formei de operă apar deja elemente care prefigurează viitoarea „dezvoltare continuă" (povestirea Elsei, scena Elsa-Lohengrin ; chiar sistemul leit-motivelor, neîncrustat mecanic ci împletit tot mai organic cu dezvoltarea muzical-dramatică etc.) Nu este întîmplător că Wagner a tăcut, după Lohengrin, mai bine de cinci ani. Această pauză se explică doar în parte prin împrejurări biografice obiective — ca exilul în Elveția sau situația materială precară. Cauza reală era dorința lui Wagner de a se smulge din cătușele tradițiilor moarte, de a degaja elementele deja formate ale propriei sale maniere de creație. Mai mult, Wagner voia să aprofundeze și să fundamenteze teoretic aceste elemente noi, pentru a le ridica la rangul de principiu fundamental, universal de creație. În anii de exil elvețian, Wagner a elaborat lucrări teoretice fundamentale care au pregătit reforma operei („Opera și drama", „Arta viitorului", „Apel către prieteni"). Au urmat tetralogia „Inelul Nibelungilor" și „Tristan" (primele lucrări care au întruchipat artistic planurile inovatoare ale lui Wagner). Inovarea formei și dramaturgiei muzicale atinge în „Inelul Nibelungilor" și „Tristan" punctul culminant. Este greu de descoperit în aceste opere forme tradiționale, sub aspectul lor mai mult

sau mai puțin cunoscut. Principiul dezvoltării dramatice și muzicale continue este aplicat de Wagner în mod consecvent, am spune chiar implacabil, fără compromis. Dispar construcțiile închise, aria, corul, ansamblul ; totul este fluid, totul se transformă în fluxul nesfîrșit al dezvoltării muzicale. Și totuși, muzica nu este amorfă. Construcția subsistă, dar temeliile ei neobișnuite, par ascultătorului neprevenit o masă amorfă. Fără a stărui asupra diferenței esențiale dintre „Inelul Nibelungilor" și „Tristan", să observăm că forma lor muzicală decurge din conținutul dramei, este determinată organic de tipul și genul ei. Putem fi sau nu de acord cu construcția dramatico-muzicală a celor două opere — aceasta este o altă chestiune — dar trebuie să admitem fără doar și poate că ea decurge organic din conținutul operelor.

Wagner, care afirma mereu că construcția fiecărei opere trebuie să decurgă din însăși tema ei, confirmă încă o dată această opinie a sa prin lucrarea scrisă imediat după „Tristan" — „Maeștrii Cîntăreți din Nürnberg" (1868) Operă de cu totul altă factură și conținut, ea generează altă dramaturgie, alte forme muzicale. Recurgînd la o temă cu foarte multe elemente obiective, cu subiect și personaje legate de istoria și de tradiția națională, Wagner nu pregetă să se îndrepte spre muzica clasică, deschizînd larg poarta unor elemente voit tradiționale. Dar aceasta este o altă tradiție ! Nu schemele obligatorii ale formei, nu canoanele demodate ale ariilor, duetelor, corurilor, procesiunilor spectaculoase și marșurilor triumfale — care în lumea lui Wagner erau ca musafirii nepoftiți rămași în casă străină pentru că stăpînul nu e în stare să-i dea afară ! Mîna iscusită a lui Wagner alege acum, dintre elementele tradiționale, numai ceea ce îi este necesar, *transformînd* totul, astfel încît elementele tradiționale (uneori, de nerecunoscut) se îmbină cu elementul nou, wagnerian, într-o admirabilă unitate stilistică. Întoarcerea la tradiție este aci voluntară, ea vădește libertatea efectivă a artistului, care nu se teme de legi deoarece le cunoaște. Astfel, tradiția în operele de maturitate ale lui Wagner este esențial diferită de aceea din perioada de tinerețe. În „Maeștrii Cîntăreți" Wagner revine la coruri, ansambluri, arii, ba chiar și la simple cîntece „de gen", dar nu renunță la cucerirea sa fundamentală : dezvoltarea simfonică continuă. „Maeștrii Cîntăreți" arată că principiul dezvoltării permanente nu înseamnă neapărat renunțarea la formele specifice, uzitate ale operei, devenite tradiție. Ceea ce se cere este doar înnoirea acestora ; iar modul de înnoire poate diferi de la caz la caz. Wagner a evoluat, trecînd prin negare, pînă la reluarea pe o treaptă nouă a formelor tradiționale, transfigurate ; ele se supun acum unor noi exigențe și reapar în ambianța cu totul nouă a dezvoltării dramatico-muzicale permanente.

Artiștii care au mers în operă pe o altă cale, ca de pildă școala rusă, Verdi în („Falstaff" și „Othello") au realizat cursivitatea și dinamismul dezvoltării dramatico-muzicale în alt mod ; ai au introdus în diferite doze elementele dezvoltării continue, de asemenea „fără a izgoni pe stăpîn din casă". (Aci însă, stăpînul e piesa muzicală „finită", aria, corul, ansamblul).

Totodată să nu uităm că tocmai datorită acestui radicalism, Wagner a ajuns să simfonizeze în asemenea grad genul operei ; el a realizat o sinteză a formelor de expresie ale simfoniei și operei — care constituie poate meritul lui cel mai de seamă.

Nu ne vom opri la transformările interesante ale formelor uzuale în „Maeștrii cîntăreți" (aceasta este o temă vastă, ca și întreaga problemă a inovațiilor în „Maeștrii cîntăreți"). Vom menționa numai că un important rol inovator îl joacă reprizele specific wagneriene, diversele procedee de „deschidere a formelor închise", principiul tonal și „refreniform" de unire a unor construcții libere. [15]) Să adăugăm că în operă, Wagner apelează la *formele instrumentale* ale muzicii clasice în aceeași măsură ca și la formele vocale propriu-zise de operă.

Ca dramaturgie, operele lui Wagner conțin multe elemente interesante, care ar putea fi utilizate și astăzi. Astfel, oricît ar fi de paradoxal, compozitorii realiști și de orientare democratică de azi au de învățat de la Wagner, în ceea ce privește tratarea dramaturgică a cîntecului, deși cîntecul ocupă în creația lui Wagner un loc secundar, în timp ce în opera contemporană el are de jucat un rol important. Wagner introduce cu uimitoare măiestrie cîntecul în însăși acțiunea operei, fără a modifica natura sa specifică și nerenunțînd totodată la principiile sale de dezvoltare scenică-muzicală continuă (este cazul cîntecului lui Sachs din actul II al „Maeștrilor Cîntăreți", serenada lui Beckmesser, al doilea cîntec — în Fa major — al lui Walter din actul I).

Și mai deconcertant este, poate, faptul că Wagner a adus pe scenă, dînd dovadă de îndrăzneală inovatoare, o adevărată ședință, cu toate aspectele ei. (Votare, discuții, anunțarea „dosarului" candidatului etc.): (scena a III din actul I — adunarea Consiliului breslei). Compozitorii de azi nu s-au putut hotărî încă a recurge la o asemenea inovație, deși adunările au în viața noastră un rol cu mult mai important decît în epoca lui Wagner sau a meistersingerilor în secolul al XVI-lea [16]).

În încheierea acestor observații sumare despre inovație și tradiție în operele lui Wagner, am vrea să subliniem încă o dată că marea noutate a formelor de operă wagneriene nu excludea legătura lor cu formele muzicale clasice. Ce-i drept, uneori este foarte greu să detectezi fundamentele clasice ale formei la Wagner.

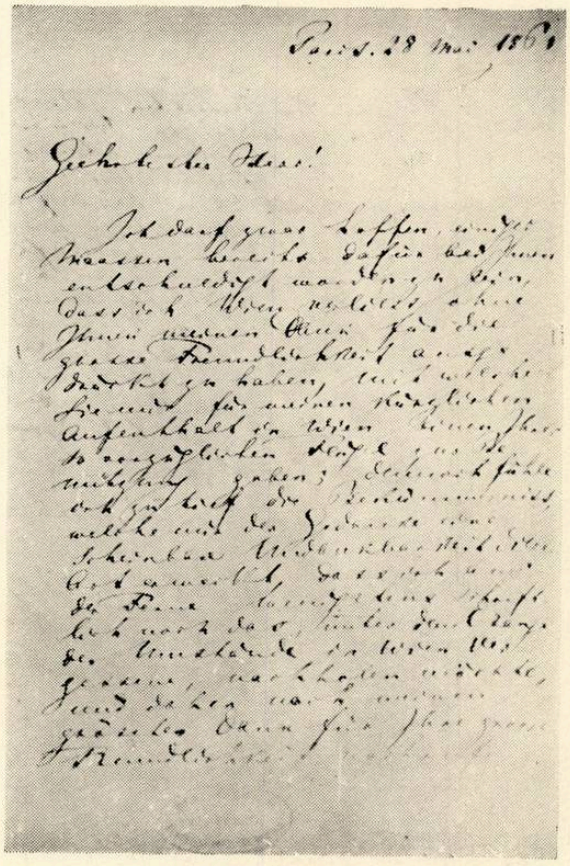
Elementul nou, individual, prevalează la Wagner asupra aceluia tradițional — dar legătura cu muzica clasică nu dispare complet niciodată. Și aceasta nu numai în privința formelor. Procedeele folosite de Wagner oricît de noi ar părea, se bazează totuși pe muzica clasică.

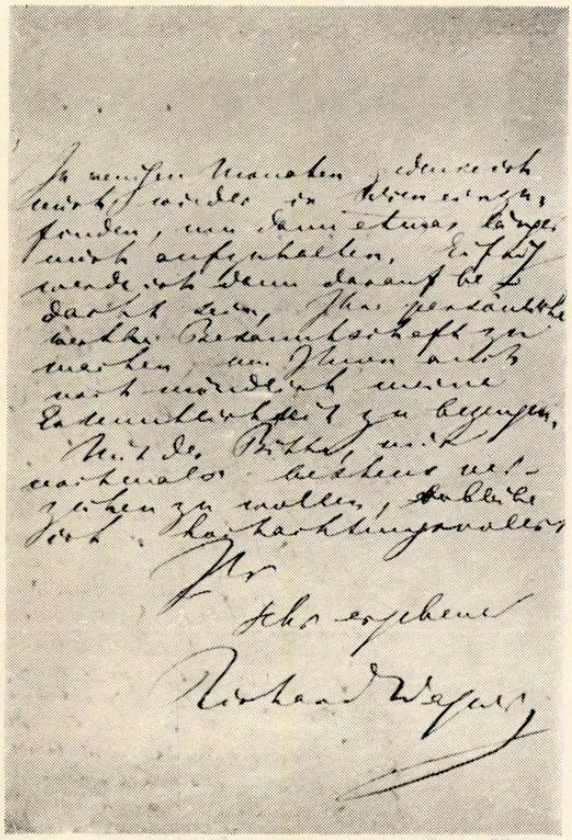
---

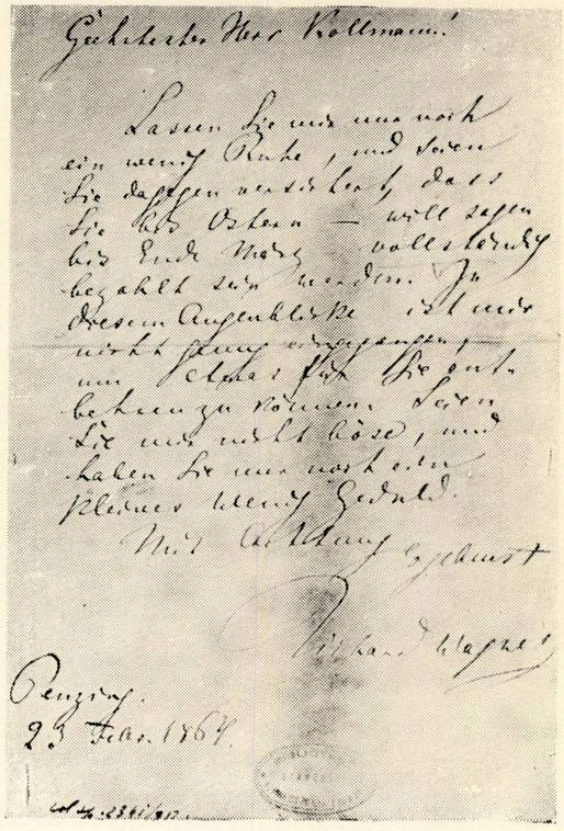
15) Să ne fie iertată terminologia aceasta enunțiativă pe care nu o putem expune și argumenta aci mai pe larg.

16) Într-o oarecare măsură, scena „Consiliului de la Fili" din „Război și pace" de Prokofiev este similară prezentării în operă, dacă nu unei adunări, în sensul deplin al cuvîntului, cel puțin a unei dezbateri. Discuțiile din 1960 ale muzicienilor sovietici despre contemporaneitate în operă au arătat că unii compozitori mai caută ceea ce Wagner a descoperit de mult. Considerarea critică a concepției filozofice sau a limbajului lui Wagner nu-i poate împiedica pe compozitorii de azi să preia creator valoroasele lui procedee dramaturgice, precum și anumite soluții scenice-muzicale.

RICHARD WAGNER







Facsimile după cele două scrisori Wagner aflate în Biblioteca Academiei R.P.R.

Inovaţiile lui Wagner au rădăcini în muzica predecesorilor. Desigur că dezvoltînd procedeele clasice, Wagner le-a îmbogăţit cu elemente noi, specific wagneriene, transfigurînd prototipul iniţial pînă a-l face de nerecunoscut. Pe lîngă aceasta, unele procedee cu sferă limitată de acţiune în muzica clasică capătă adesea la Wagner o aplicare generalizată. Aici şi-a găsit expresia o trăsătură caracteristică a creaţiei lui Wagner: abundenţa, prea-plinul manifestărilor artistice pe toate planurile şi chiar un anume abuz, o aglomerare a mijloacelor de expresie muzicală. Nu-i putem reproşa lui Wagner această trăsătură, deoarece ea se datoreşte, desigur bogăţiei de idei, titanicei forţe spirituale proprii creaţiei sale.

Două scrisori ale lui Richard Wagner în ţara noastră

În Biblioteca Academiei R.P.R. secţia Manuscrise-documente, se află sub cotele 62.340 şi 18.760, două scrisori originale ale lui Richard Wagner. Prima, datînd din 28 mai 1861, este adresată lui Bösendorfer iar a doua, din 23 februarie 1864, unui oarecare Kollman.

Paris 28 mai 1861

Geehrtester Herr!

Ich darf zwar hoffen, einiger Maassen bereits dafür bei Ihnen entschuldigt worden zu sein, dass ich Wien verliess ohne Ihnen meinen Gruss für die grosse Freundlichkeit ausgedrückt zu haben, mit welcher Sie mir für meinen kürzlichen Aufenthalt in Wien einen Ihrer so vorzüglichen Flügel zur Benützung gaben; dennoch fühle ich zu tief die Bekümmerniss, welche mir der Gedanke eine scheinbare Undankbarkeit dieser Art erweckt, dass ich aus der Ferne wenigstens schriftlich noch das, unter dem Drange der Umstände in Wien Vergessene, nachholen möchte, und daher noch meinen grössten Dank für Ihre grosse Freundlichkeit nachrufe.

In wenigen Monaten gedenke ich mich wieder in Wien einzufinden, um dann etwas länger mich aufzuhalten. Eifrig werde ich dann bedacht sein, Ihre persönliche werthe Bekanntschaft zu machen, um Ihnen auch noch mündlich meine Erkenntlichkeit zu bezeugen.

Mit der Bitte mir nochmals bestens verzeihen zu wollen, verbleibe ich hochachtungsvoll

Ihre sehr ergebener,

Richard Wagner

★

Paris 28 mai 1861

Mult prea stimate domn!

Trebuie, într-adevăr, să sper că prin aceasta voi fi iertat, într-o oarecare măsură, de a fi părăsit Viena fără a vă fi salutat măcar pentru marea prietenie pe care mi-aţi arătat-o în timpul scurtei mele opriri la Viena, cînd mi-aţi încredinţat unul dintre excelentele piane cu coadă ale dvs; totuşi simt o profundă mîhnire care-mi trezeşte astfel sentimentul de aparentă nerecunoştinţă, întrucît cel puţin din depărtare, să vă pot repeta în scris adînca mea mulţumire pentru marea amabilitate pe care aţi avut-o, ceea ce am uitat să fac la Viena sub presiunea evenimentelor.

Sper ca peste cîteva luni să fiu din nou la Viena, unde voi rămîne pentru un timp mai îndelungat. Voi avea atunci grija ca în mod direct să fiu onorat de a face cunoştinţă cu dv şi să reafirm şi oral, recunoştinţa mea.

Cu rugămintea repetată de a mă ierta, rămîn cu cel mai înalt respect.

Al dv. prea devotat,

Richard Wagner

Scrisoarea a fost expediată într-un moment de oarecare linişte pentru muzician, căci în acea primă jumătate a anului 1861, Wagner trăise furtunos.

La începutul anului respectiv, locuia la Paris unde se punea în scenă, pentru prima oară în Franţa, *Tannhäuser*. Montarea mersese greu şi avusese atunci de înfruntat multe animozităţi. Pe de altă parte, de abia se restabilise după o gravă febră tifoidă. Reprezentaţia se bucurase totuşi de mare succes şi drept urmare Wagner a fost pur şi simplu asaltat de cereri din partea multor teatre de a i se juca unele opere.

Obosit, dar şi iritat de atitudinea unor ziare din Franţa şi a unor directori de teatru parizieni care montaseră parodii grosolane după Tannhäuser, Wagner voia să se întoarcă la Viena. În drum spre capitala austriacă, se opri la Carlsruhe unde i se ceru să monteze o reprezentaţie model cu *Tristan*, cu actori vienezi, ceea ce el primi imediat.

Odată ajuns la Viena, — era începutul lunii mai —, el duse tratativele pentru obţinerea actorilor necesari premierei cu *Tristan* şi *Isolda* — care urma să aibă loc la Carlsruhe. Opera vieneză depindea însă de intendantul curţii imperiale — care se opuse cererii marelui compozitor. În schimb, îl „sfătui" să prezinte *Tristan* în premieră la Viena. Wagner singur mărturiseşte apoi, în autobiografie, că nu avusese curajul să se opună.

Imediat, în camera sa de la hotel, apăru un „pian cu coadă" împrumutat de către dirijorul Karl Tausig, special pentru Wagner, de la Ludwig Bösendorfer, fabricantul de pianine. În cîteva zile, Tausig şi Peter Cornelius trebuiau să parcurgă reducţia pentru pian a operei de abia terminată de către Büllow — ca astfel, în cîteva săptămîni să şi înceapă repetiţiile.

Wagner se găsea, după cum scria mai apoi în autobiografie şi în scrisoarea suscitată, în încurcătură. Părăseşte imediat Viena, după cum o şi aflăm din scrisoare, fără a anunţa pe nimeni. Trebuia să-şi ceară scuze la Carlsruhe, să dea explicaţii. Plecase repede sub „presiunea evenimentelor" căci trebuia să facă faţă noii situaţii. Ducelui de Bade, proprietarul teatrului din Carlsruhe, îi lipsi însă de asemenea curajul de a discuta măsura luată de curtea imperială de la Viena, astfel că, fără multă vorbă, renunţă şi el la premieră.

Acestor împrejurări li se datoreşte plecarea precipitată, după cîteva zile de şedere la Viena, a lui Wagner, care de la Carlsruhe se îndreptă spre Paris. Nu avea să mai rămînă multă vreme acolo, căci, „viitorul — după spusele compozitorului — apărea fără speranţe". Aşa cum mărturiseşte în scrisoare, dorea să se reîntoarcă la

Viena, pentru un timp mai îndelungat.

Din analiza evenimentelor amintite, se poate înțelege bine faptul că marele artist se afla la dispoziția nobilimii, depindea de capriciile ei, fără a putea să ia vreo atitudine.

Grija permanentă pentru a doua zi, lipsa de perspective, pe care însuși Wagner le mărturisește ies în evidență și mai pregnant în cea de-a doua scrisoare adresată unui oarecare Kollman, la 23 februarie 1864.

Geehrtester Herr Kollman!

Lassen Sie mir nur noch ein wenig Ruhe, und seien Sie dagegen versichert, dass Sie bis Ostern — will sagen bis Ende März — vollständig bezahlt sein werden, In diesem Augenblicke, ist mir nicht genug eingegangen um etwas für Sie entbehrenn zu können. Seien Sie mir nicht böse, und haben Sie nur noch ein kleines wenig Geduld.

Mit Achtung ergebenst

Richard Wagner

Peusing
23 Febr. 1864

Mult prea stimate domn Kollman,

Mai dați-mi puțin răgaz și vă asigur că pînă la paște, — vreau să spun pînă la sfîrșitul lunii martie —, veți fi plătit în întregime. În acest moment nu mi-au parvenit suficiente fonduri ca să pot renunța în favoarea dumneavoastră. Nu fiți supărat pe mine și mai aveți încă puțină răbdare.

Cu deosebită stimă,

Richard Wagner

Peusing
23 Februarie 1864

După cum scrie Wagner în amintirile sale, anul 1864 începuse pentru el cu boală și greutăți, cu previziuni sumbre. Pe de altă parte, era chinuit de o mare lipsă de mijloace materiale. O sumă pe care o aștepta de la Hamburg nu i-a mai parvenit niciodată.

Urma să-și organizeze un turneu în Rusia. Despre această perioadă, el scria în autobiografie: „Așteptînd, nu-mi rămăsese altă resursă decît să semnez noi polițe pe termene scurte, ca să pot achita vechile polițe tot cu termene scurte. Mă lansasem astfel într-un sistem care mă ducea la ruină și nu găsisem la timp un salvator."

Toate acestea, refuzul familiei von Bissing de a-i da ajutorul promis, semnarea de noi polițe, s-au întîmplat tocmai în timpul în care apare și scrisoarea mai sus citată.

Și aceasta ca și cea anterioară demonstrează din plin lipsa de înțelegere a burgheziei pentru opera lui Wagner, pentru artă în general.

Cele două scrisori au fost scrise într-un moment însemnat, de vîrf, dacă vorbim despre creația marelui compozitor. În această situație el ar fi trebuit să se bucure de o stare materială mai bună, care să-i asigure viața. Acest lucru nu era însă posibil din cauză că burghezia nu era interesată în propășirea artei și a căutat să folosească opera lui Wagner, uneori, pentru dezvoltarea ideologiei proprii.

C. G.

NOTE

Baletul „Romeo și Julietta" al lui Prokofiev a fost prezentat de către opera din Sofia.

★

Opera „Regele Priam" de Michael Tippett a fost prezentată la Coventry de către opera Covent Garden din Londra, iar opera „Cocoșul de aur" de Rimski Korsakov a fost prezentată la Londra într-o nouă traducere în limba engleză.

★

Orchestra Radiodifuziunii din R.F.G. a transmis un concert cu concursul pianistului Sviatoslav Richter.

★

Teatrul Național (Mannheim) pregătește prezentarea unui ciclu Wagner și Verdi, în cursul căruia vor fi prezentate 18 opere aparținînd acestor compozitori.

Wieland Wagner va monta la Opera din Berlinul de Vest, într-o nouă punere în scenă opera „Salomeea" de Richard Strauss.

★

Pablo Picasso va schița decorurile pentru noua prezentare, la Köln a baletului „Tricornul" de Manuel de Falla.

★

Opereta „Servus Peter" de Gerd Natchinski a fost prezentată pentru prima oară în R.S. Cehoslovacă, la Teplice.

★

Baletul „Othelo" al compozitorului ceh Jan Hanus va fi prezentat pentru prima oară în vestul Europei, la Karlsruhe.

La opera Metropolitană din New-York, Renata Thebaldi a interpretat rolul protagonistei din opera „Adrianne Lecouvreur" de Cilèa.

★

La Budapesta au apărut în două concerte dirijorul francez Gaston Poulet și fiul său Gérard Poulet, cu orchestra simfonică a feroviarilor din Franța, prezentînd un program de muzică franceză.

La rîndul ei, Orchestra funcționarilor de Stat din Budapesta va concerta la Paris, sub bagheta dirijorului maghiar Bogina Elemer.

★

Concertul de violoncel de Bartók a fost prezentat în primă audiție la Town Hall din New York. (Concertul este de fapt o variantă a Concertul de violă, rămas neterminat, prelucrat pentru violoncel și orchestră).

C. C. GHENEA

Note preliminare în problema periodizării istoriei muzicii romînești

I.

„Metoda cea mai sigură în problemele științelor sociale, a spus Lenin [1]), și ceea ce se cere în primul rînd pentru a dobîndi într-adevăr deprinderea de a aborda în mod just aceste probleme și a nu te pierde în mulțimea amănuntelor sau în enorma diversitate a părerilor care se înfruntă, — ceea ce se cere în primul rînd pentru a aborda aceste probleme din punct de vedere științific este să nu uiți conexiunea istorică fundamentală, să privești fiecare problemă din punctul de vedere al modului în care a apărut în istorie un fenomen dat, al etapelor principale pe care le-a parcurs în dezvoltarea lui acest fenomen, și să vezi, prin prisma acestei dezvoltări, ce a devenit acest fenomen în prezent".

Pornind de la această teză fundamentală, întocmirea unei istorii a muzicii romînești trebuie să se bazeze, în primul rînd, pe cunoașterea amănunțită a caracterelor specifice evoluției artei muzicale în cadrul fiecărei orînduiri istorice. Astfel, se impune o analiză a concepțiilor despre muzică, a evoluției muzicii ca fenomen complex, fundamentată pe cea mai precisă periodizare istorică. Periodizarea trebuie să aibă în vedere atît criteriile de delimitare a epocilor istorice cît și laturile specifice ale evoluției muzicii în ce privește conținutul și mijloacele de expresie.

În periodizarea istoriei muzicii romînești trebuie să ținem seama de caracterul de clasă al diferitelor concepții despre muzică și funcțiile muzicii, concepții care au existat și s-au dezvoltat în cadrul marilor perioade istorico-sociale.

În comuna primitivă de pildă, muzica făcea parte integrantă din viața socială a ginții, — a tribului. La cele mai însemnate evenimente muzica a constituit una dintre formele de manifestare colectivă sau individuală (Xenophon, Atheneu, I. M. Kosven, Efimenko, I. Lips).

Sclavagismul, pînă în faza de destrămare, a păstrat concepția specifică orînduirii gentilice, a sincretismului — muzică, dans, poezie, — muzica fiind considerată ca una dintre treptele care deosebeau individul luat ca etalon al epocii, față de cel rămas încă pe treapta cea mai de jos a sălbăticiei. Amusos (nemuzical) însemna în concepția vieții din orînduirea sclavagistă drept anormal, patologic.

În faza destrămării sclavagismului, începînd cu veacurile V—VI prin intermediul unor concilii ecumenice, clasele dominante iau atitudine împotriva muzicii populare (v. conciliul trullanic 646 e.n. etc.).

Concepțiile despre muzică din timpul feudalismului apar adeseori, nu numai între rîndurile unor scrieri cu caracter religios — ci și în cele ale unor legiuiri, respectiv ale pravilelor. Muzicienii din acele timpuri nici măcar nu erau considerați oameni, dat fiind că cei mai mulți făceau parte dintre iobagi, rumîni sau vecini, iar mai tîrziu, în timpul feudalismului dezvoltat și în faza de trecere spre capitalism, robi.

Istoria muzicii romînești trebuie situată în cadrul larg al istoriei patriei noastre și în special al istoriei culturii.

Muzica izvorăște din viața socială, din practică, a fost și este influențată de societate și la rîndul ei influențează societatea. Acest caracter de reciprocitate trebuie subliniat înlăuntrul orînduirilor, epocilor și fazelor din istoria muzicii.

O dată cu destrămarea comunei primitive apar în muzică și în alte genuri de artă, caracterele de clasă. Aceste caractere sînt permanente chiar dacă un timp îndelungat clasele dominante au utilizat cîntecul popular, folclorul muzical. Din acel moment trebuie să se țină seama în mod permanent de împărțirea pe clase a societății *„pe care trebuie să o avem clar în față, ca un fapt fundamental"* (Lenin)[2]).

Utilizarea de către feudali a cîntecului popular nu înseamnă ștergerea caracterelor de clasă sau împăcarea concepțiilor de clasă, ci îmbrăcarea conținutului necesar feudalilor, cu o formă populară destinată construirii unei ideologii care să susțină baza feudală.

Ca armă ideologică în mîna claselor oprimate, în lupta lor pentru progres și eliberare, muzica militează pentru transformarea vieții sociale, pentru triumful ideilor înaintate.

Un alt factor important este cel al relațiilor și interinfluențelor între cultura noastră muzicală și cea a minorităților naționale și a popoarelor vecine.

În periodizarea întinsei orînduiri feudale, trebuie avute în vedere condițiile deosebite de desfășurare a feudalismului în diferite regiuni ale țării noastre, care au dat naștere unor genuri muzicale caracteristice.

II

NATURA SURSELOR

Pentru studierea caracteristicilor artei și culturii în diferite orînduiri sociale, există surse de informare specifice.

Nu există îndoială asupra faptului că în timpul orînduirii gentilice a existat muzica. Totuși posi-

1) Lenin — Opere, vol. 29. E.P., 1959, pag. 457.

2) Op. cit., p. 459.

bilităţile de informare sînt reduse nu numai pentru *istoria muzicii de pe teritoriul ţării noastre, ci în general.* Pentru primele două epoci, respectiv epoca pietrei (paleolitic şi neolitic) şi epoca bronzului care durează pînă în jurul anului 100 î.e.n., singurele izvoare le constituie materialele arheologice, elemente ale culturii materiale — unelte, vase, arme etc., pe de o parte, iar pe de alta, elemente figurative care apar în desenele rupestre, sau în alte forme de ornamentică. Ultima epocă, epoca fierului, adică faza de destrămare a comunei primitive, oferă pe lîngă elementele mai sus citate, mărturii venite dinafară, scrieri ale unor istorici şi geografi greci cu privire la viaţa populaţiilor trăitoare pe teritoriul locuit de geto-daci.

Materialele arheologice constituie una dintre formele de informare şi pentru orînduirea următoare, sclavagismul. De data aceasta este vorba numai de elemente specifice de organologie — fluiere, ocarine etc. În această epocă izvoarele informative sînt completate de documente epigrafice şi un bogat aparat figurativ — statui, alto şi basoreliefuri, ornamentica ceramică. Documentele scrise cu valoare istorică certă datorite grecilor şi romanilor aduc contribuţii deosebit de importante.

Studierea vieţii muzicale a celor două orînduiri, pornind de la materialele sus pomenite, apare totuşi incompletă, aceasta din cauză că nu există nici o lucrare, contemporană acelor epoci, cu privire numai la geto-daci, cu o circumscriere precisă, cu o delimitare categorică a ariei. Pentru completarea datelor se apelează adesea la ipoteze fundamentate pe evenimente similare petrecute în viaţa unor popoare vecine şi care trăiau într-un stadiu apropiat de civilizaţie.

Îndelungata orînduire feudală, începînd cu prefeudalismul şi terminînd cu epoca de trecere spre capitalism, oferă în afară de rezultatele săpăturilor arheologice, surse noi, mai accesibile, şi care, în cea mai mare măsură, înlătură incertitudinea ipotezelor.

Documentele originale ale feudalismului considerat în întregime sînt variate şi complexe atît ca formă cît şi conţinut. Unul dintre izvoarele cele mai importante îl constituie fondul de documente, surete, izvoade, urice, ispisoace, pitace, aneforale, condici şi catagrafii manuscrise. Alături de acestea vin lucrări de sinteză cu caracter literar sau istoric, cronologic, cronici sau cronografe, cu referiri la viaţa muzicală (Dimitrie Cantemir, Miron Costin, Ion Neculce etc.), sau cu pronunţat caracter muzical (Temessvary Istvan, Tinody Lantos Sebestyen etc.).

Din aceste din urmă lucrări reiese caracterul de clasă al muzicii în timpul feudalismului (Gesta Hungarorum de Anonimul secretar al regelui Bela III).

Sursele literare pun la dispoziţia cercetătorilor date însemnate asupra instrumentarului muzical, a modului de întrebuinţare a acestuia şi a terminologiei epocii. (Codicele Voroneţean, Psaltirea Scheiană, Biblia de la 1688 etc.). Acestea se îmbină în mod armonios cu elementele iconografice de pe fresce, foi de titlu şi vignete, cahle etc.

Deşi în feudalism cultura muzicală a poporului se caracteriza prin oralitate, unele urme ale ei pot fi scoase în evidenţă prin studierea numărului mare de partituri muzicale de ritual, psaltichii, antifonarii, anastasimatare, kegragarii. În aceste materiale pot fi găsite forme modale, ritmuri, stiluri etc. care dezvăluie într-o oarecare măsură influenţa muzicii populare asupra muzicii religioase.

Epoca de destrămare a feudalismului şi perioada de trecere la capitalism conţine elemente noi datorite dezvoltării tiparului, mai precis începuturilor presei romîneşti. În paginile periodicelor încep să apară ştiri şi cronici muzicale, primele cu privire la concertul dat de către Sarti lîngă Iaşi la sfîrşitul veacului XVIII, continuînd pînă la cele din jurul anului 1848, care cuprind indicaţii precise despre viaţa muzicală romînească de atunci.

Deşi sursele feudalismului, în afară de studiul organologiei, pe piese reale (apărute în urma săpăturilor arheologice, exponate din colecţii sau muzee, orgi, clavecine şi clavicorduri încă în funcţie) se bazează pe documente istorice propriu-zise, manuscrise sau publicaţii cu caracter religios sau laic, partituri etc.

Bogatul material de arhivă precum şi tipăriturile, periodice sau cărţi, partituri, fac mai accesibil studiul orînduirii capitaliste.

Studierea culturii muzicale în orînduirea socialistă se bazează în mică măsură pe surse de arhivă, şi în marea majoritate a aspectelor pe tipărituri, discuri, benzi, cărţi, broşuri, studii şi articole.

Pentru ultimele epoci din orînduirea capitalistă şi pentru orînduirea socialistă, izvoarele de informare sînt completate de posibilităţile tehnice moderne, biblioteci, fonoteci, discoteci, înregistrări pe bandă magnetică, radio şi televiziune.

III.

PROBLEMA PERIODIZĂRII

Periodizarea procesului istoric ajută la interpretarea lui, înlesneşte scoaterea în evidenţă a legilor lui interne, şi prin urmare dă posibilitatea unei generalizări istorice [3]).

Periodizarea nu înseamnă neapărat cronologie, punerea unor materiale într-o ordine bazată pe decurgerea anilor, ci descoperirea fenomenelor esenţiale cu o precisă stabilitate istorică, caracteristice unei epoci oarecare.

Semnificaţia metodologică a acestei lucrări este incontestabilă, periodizarea corectă reprezentînd un instrument de muncă pentru cercetarea ştiinţifică şi activitatea didactică, pe cînd una incorectă poate falsifica interpretarea unor date reale şi semnificative.

În stadiul actual al cunoaşterii izvoarelor este practic greu să se reconstituie în toate detaliile concrete drumul istoric străbătut de muzică, din comuna primitivă şi pînă acum. Cu toate greutăţile, nu pot fi înlăturate cercetările cu privire la viaţa muzicală din epocile mai îndepărtate, pornind de la premiza apriorică a lipsei de surse. Fondul documentar necesar cercetărilor există.

Se emite uneori părerea că nu trebuie cercetată istoria muzicii din timpul comunei primitive şi a

3) Jukov, EM, Despre periodizarea istoriei universale, în XIe Congrès International des Sciences Historiques, Rapports I, 1960, p. 74. Stokholm.

orînduirii sclavagiste, — părere bazată pe şubredul argument al formării tîrzii a poporului romîn. Poporul nostru a avut strămoşi, de aceea concepţiile lor despre muzică ne interesează, căci ele formează fondul moştenit şi utilizat mai tîrziu, din feudalism şi chiar pînă în capitalism.

În comuna gentilică „vedem domnia obiceiurilor" [4]). Ori un mare număr din aceste obiceiuri au fost păstrate şi transmise prin tradiţie pînă în timpul orînduirii capitaliste. Ele au existat şi în timpul capitalismului, din cauza asupririi economice a ţăranilor şi muncitorilor, fapt care a provocat şi a generat, după cum arată Lenin „tot felul de forme... de degradare a vieţii spirituale" [5]).

Această înapoiere economică, asuprirea politică şi înjosirea socială sub care au trăit masele ţărăneşti şi muncitoare în ţara noastră au dus la păstrarea unor străvechi obiceiuri cu o puternică continuitate în decursul orînduirilor istorice. Este normal că vechiului conţinut i s-au adăugat pe parcurs împrumuturi datorite concepţiilor specifice epocilor şi orînduirilor în care au fost utilizate şi adaptate, dar acestea nu-i ştirbesc cu nimic vechimea şi valoarea.

O generalizare a periodizării istoriei muzicii romîneşti trebuie să pornească de la determinantul istorico-social şi astfel se vor putea distinge următoarele etape conforme orînduirilor istorice : [6])

1) *Etapa comunei primitive* (pînă în jurul anului 100 e.n.). Caracteristica o constituie muzica specific tribală, corurile întregii colectivităţi, apariţia primelor instrumente muzicale şi, ipotetic, cucerirea pentatoniei.

2) *Etapa sclavagistă* (100 e.n. sec. XI) (ocupaţia romană pînă la cristalizarea poporului romîn). Apariţia cîntecului cu caracter de clasă, influenţa grecească pe Pontul stîng şi romană în general.

3) *Etapa prefeudală* (secolul XI—XIII). Apariţia cîntecului romînesc ca urmare a cristalizării poporului şi limbii romîne. Cîntecul s-a dezvoltat în mod simultan şi concomitent cu formarea limbii romîne. Dezvoltarea artei orale şi instrumentale cu caracter de clasă. Cantoratul. Începutul învăţămîntului muzical.

4) *Etapa feudală* (secolul XIII—1848). Dezvoltarea paralelă a cîntecului popular oral, utilizat de toate clasele existente pe teritoriul ţării, cu primele forme de compoziţie religioasă şi cultă, datorite condiţiilor specifice şi diferite ale vieţii feudale de pe teritoriul ţării noastre.

5) *Etapa capitalistă* (1848—1944). Această etapă este caracterizată prin afirmarea şcolii naţionale romîneşti.

6) *Etapa contemporană*. Caracterul principal al dezvoltării culturii noastre muzicale contemporane constă în utilizarea metodei realismului socialist.

Ştiinţa istorică marxistă distinge epoci mari în dezvoltarea omenirii, corespunzătoare unor stadii de dezvoltare a producţiei sociale şi care exprimă orientarea generală a mişcării progresive a societăţii, adică a procesului istoric în general.[7])

Aceste procese nu sînt simultane şi uniforme şi ca atare nu se poate face o periodizare a istoriei muzicii romîneşti pornind de la criteriul unic al existenţei unor formaţii social-economice.

Bazarea exclusivistă pe o astfel de periodizare şi eliminarea proceselor care au avut loc în cadrul marilor orînduiri, procese de cultură care au precedat orînduirile următoare, ar însemna o vulgarizare. Aceasta, pentru că unele fenomene ale vieţii muzicale străbat dintr-o perioadă într-alta, păstrîndu-şi nealterate caracteristicile sociale şi artistice fundamentale.

Enumerarea de mai sus cuprinde numai principii de fundamentare cronologică. Principiul evolutiv este după părerea noastră următorul :

Epoca I. Muzica cu caracter oral şi folcloric din comuna gentilică şi pînă la sfîrşitul veacului XV, începutul veacului XVI.

În cadrul acestei mari perioade de timp, evoluţia muzicii a avut caracteristicile impuse de societatea respectivă, dar a rămas în permanenţă orală.

Comuna primitivă n-a cunoscut muzica de clasă decît în momentul de descompunere cînd apar germenii cîntecului epic necesar aristocraţiei tribale (Iordanes, Getica). În acelaşi moment istoric apar miturile despre eroii muzicii (Strabon, Herodot, Plutarh).

Caracterul de bază este cîntarea la unison, interpretată de întreaga comunitate (Theopompus, in Atheneus Deipnosophista — Opera omnia quae extant, cap. XIV). Ipotetic, cucerirea pentatoniei.

Sclavagismul este cunoscut de localnicii Daciei de-abia în perioada lui de descompunere (Istoria Romîniei vol. I), caracterul oral al muzicii menţinîndu-se şi în cadrul claselor sociale din această orînduire. Concursurile muzicale din oraşele Pontice şi Ludus Dacicus constituie un fenomen secundar.

Prefeudalismul este dominat tot de muzica folclorică, sursa principală a muzicii de curte şi nobiliare. Lupta dintre muzica laică şi cea religioasă, aservită de la destrămarea comunei primitive şi pînă în capitalism, inclusiv, claselor dominante, începe din această epocă (Cronica lui Nestor). Caracterele de clasă ale muzicii se stabilesc istoric tot în prefeudalism (Gesta Hungarorum).

Orînduirea feudală s-a caracterizat printr-o diversitate de forme şi manifestări concrete, condiţionate de particularităţile locale [8]).

Începuturile veacului XV marchează, istoriceşte, dezvoltarea influenţei bizantine. Începuturile acestei influenţe au apărut cu aproximativ un veac înainte.

Cîntecul epic găseşte maxima amploare în cadrul feudalismului dezvoltat şi păstrează în toată evoluţia sa un pronunţat caracter de clasă, precum şi un caracter naţional (Balada de curte, balada antiotomană).

Epoca a II-a (sec. XV—XVI — mijlocul secolului XVIII). În cadrul feudalismului dezvoltat caracteristicile cele mai importante le prezintă începutul

4) Lenin, op. cit., pag. 458.
5) Lenin. Opere complete, vol. 12, EP, 1962, p. 137.
6) S-a luat ca bază periodizarea întocmită de Acad. Andrei Oţetea v. Studii, nr. 6, 1957.
7) Jukov EM, op. cit., pag. 76.
8) Jukov EM, op. cit., pag. 80.

creației muzicale autohtone. Școala muzicală de la Putna și Mănăstirea Neamț, de la Suceava și Iași se dezvoltă datorită lui Țamblac, Al. Lăpușneanu și în cea mai mare măsură lui Eustație Protopsaltul de la Putna, Agaton, Agolion etc. În Ardeal apar lucrări muzicale scrise de Tinody, Bakfark etc.

La începutul acestei epoci pătrund în țară lucrări muzicale datorite compozitorilor apuseni, ca de exemplu compozițiile lui Adam de la Hale, Pierre Vvillière, Clèment Janequin etc. Se dezvoltă școala organistică din Țara Bîrsei.

În secolele XVI—XVII se vădesc începuturile influenței muzicii turcești în muzica lăutărească.

Muzica bisericească, datorită concepțiilor feudale, ajunge la o mare ascensiune mai ales către sfîrșitul epocii, sub predominanța culturii slavo-bizantine. Cele mai importante lucrări din această epocă sînt Raspev Niametkii și Raspev Putnevskii, care au fost înglobate în slujba ortodoxă de la Kiev și pînă la Arhangelsk.

Începuturile organizării vieții muzicale profesioniste. Primele bresle lăutărești (Craiova 1730).

Epoca a III-a (mijlocul veacului XVIII—1848). Feudalismul întîrziat și în descompunere este dominat de dezvoltarea maximă a muzicii bisericești. Aceasta se datorește în mare măsură domniilor fanariote care au înființat nenumărate școli de vlaho-muzichie.

În toată această perioadă se dezvoltă cîntecul haiducesc, cu caracter protestatar, fiind generat de marea amploare pe care o luase haiducia ca instituție și formă de protestare individuală, instituție la care au participat în acele vremuri și femeile. (Gheorghelaș, Jianu, Voichița etc.) (Mugur-mugurel).

În viața muzicală din țările românești își face apariția muzica occidentală cultă, precum și romanțele, ca urmare a influenței ruse, cu ajutorul căreia s-a promovat „muzica evropenească".

În toată epoca a existat antagonismul dintre învechita mehterhanea (muzică turcească), privilegiu acordat domnitorilor de Înalta Poartă otomană și „muzica nemțească". Către sfîrșitul etapei apar primele reprezentații muzicale, spectacole lirice date la București în 1786 de o trupă de operă italiană și concertul de la Iași, dat sub conducerea lui Sarti la 1790.

Între anii 1793—1848 cîntecul protestatar ia o amploare deosebită. În acest final de epocă, apar primele instrumente muzicale de import (pianine, violine, ghitare etc.) și primii profesori de muzică veniți din străinătate (Nemesis, I. A. Wachmann, Bongianini etc.).

Finele epocii este dominat de școala Filarmonicii care a promovat și a pus fundamentul reprezentațiilor de teatru liric în limba română. Primele concerte date de virtuozi străini (Liszt 1846). S-a dus o luptă puternică pentru înființarea unui teatru național liric și dramatic și pentru învățămîntul muzical. Sub influența directă a ideilor înaintate care au predominat sfîrșitul epocii apar primele încercări și realizări de compoziție ale unor compozitori autohtoni (Wachmann, Flechtenmacher etc.).

NOTE

Consiliul Internațional al Muzicii, la care a aderat și țara noastră, desfășoară o activitate utilă în scopul cunoașterii valorilor culturii muzicale a diferitelor popoare, al strîngerii legăturilor reciproce dintre culturile muzicale naționale.

Ultimul congres și Adunarea generală a C.I.M. a avut loc la Roma cu tema „Muzica și publicul său".

Printre membrii noi aleși în Comitetul executiv se numără O .Taktakișvili (U.R.S.S.), Hanson (S.UA.), Menon (India), iar ca membri au fost aleși Z. Kodaly, (R.P. Ungară), D. Șostakovici (U.R.S.S.), D. Milhaud (Franța), G. Petrassi (Italia), Santa Cruz (Chile).

Congresul a prilejuit dezbateri vii, de un real interes la care au participat personalități ale vieții muzicale. Discuțiile ar fi trebuit să se axeze în jurul problemelor „marelui public" dar mulți vorbitori s-au mărginit la abordarea numai a chestiunii educării muzicale a publicului. Astfel s-a arătat faptul că în Italia muzica nu figurează ca obiect de învățămînt școlar. Reprezentanții țărilor socialiste au subliniat sprijinul larg pe care statul îl acordă stimulării creației, interpretării și educării gustului estetic al maselor. S-au pronunțat critici la adresa muzicii comerciale care atentează la bunul simț artistic.

Printre intervențiile de interes s-au relevat cuvîntul muzicologului sovietic B. Iarustovski — care a vorbit despre rolul social al muzicii, despre muzica realistă, umanistă —, cuvîntul reprezentantei organizației muzicale internaționale „Jeunesse musicale", Margueritte de Reding — care a împărtășit din experiența diferitelor țări în ce privește educația muzicală a tineretului; de asemenea s-au relevat atitudini critice față de curentele decadente, luate de Walter Viora (R.F. Germană), André Boll (Franța), Yehudi Menuhin (S.U.A.), Hans Sittner (Austria), Ivan Supicik (R.P.F.Jugoslavia). Din partea țării noastre au participat compozitorii Paul Constantinescu și Laurențiu Profeta, secretar al Comitetului Național Român pentru C.I.M.

Rezoluțiile propun : să se ceară guvernelor ca muzica să fie introdusă în școli; să fie organizate concerte gratuite și cu preț redus pentru tineret; muzica comercială să nu ocupe în programele radiofonice și ale televiziunii mai mult de jumătate; încurajarea și finanțarea mișcării muzicale de amatori; organizarea unui seminar cu tema „Muzica — mijloc de comunicare —" în care să fie dezbătute problemele muzicii ca limbaj al sentimentelor, mesajul ei.

În curînd vor fi publicate la Moscova scrisori — pînă acum necunoscute — pe care Serghei Prokofiev le-a adresat lui Igor Stravinski, Nicolai Cerepnin și Alexander Siloti.

La Praga a avut loc un concert comemorativ Hanns Eisler. S-au executat Sonata pentru pian și vioară, lieduri, Cvartetul de coarde și cel de al doilea Septet.

La Opera de Stat din Budapesta a fost prezentată cu mult succes opera „Contele d'Ory" de Puccini sub conducerea muzicală a lui Lamberto Gardelli.

Compozitorul maghiar Emil Petrovici a scris o operă — concert cu caracter buf pe tema Lysistratei. Lucrarea a fost prezentată, sub conducerea dirijorului György Lehel, de către orchestra și corul radiodifuziunii din Budapesta.

În Berlinul de Vest se va înființa o arhivă Richard Strauss care va fi dotată cu o insemnată colecție de discuri, benzi de magnetofon și partituri ale compozitorului.

Contribuții la istoricul gamei perfecte majore
— Scrisoare din Taşkent —

Sub titlul „Avicenna — un teoretician al muzicii" TASS a relatat următoarele: „Pînă de curînd se considera că așa numita gamă muzicală perfectă a fost creată în secolul al XVI-lea de către doi teoreticieni ai muzicii italieni — L. Fogliano și G. Zarlino. Și totuși această gamă a fost cunoscută în Asia Centrală cu cinci secole înainte. Acest lucru a fost constatat de B. Gulisașvili, docent la Conservatorul de stat din Taşkent, care de mulți ani studiază moștenirea muzicală lăsată de remarcabilul om de știință Avicenna.

În secolele evului mediu sunetele muzicale și intervalele dintre ele erau notate cu cifre. Cifrele folosite de Avicenna însă nu se asemănau cu acelea folosite în genere. B. Gulisașvili a reușit să le descifreze. Citirea notațiilor a arătat că prioritatea în stabilirea gamei perfecte aparține remarcabilului învățat și filozof din răsărit.

În lucrarea sa „Istoricul creării gamei perfecte" B. Gulisașvili scrie că Avicenna a stabilit gama perfectă bazîndu-se pe diafonia existentă în cultura muzicală populară din Asia Centrală. Încă pe atunci — în secolul al XI-lea — instrumentele muzicale erau acordate pe sistemul de cvinte și terțe. Gama perfectă a fost introdusă de Avicenna în locul gamei lui Pitagora, care a fost introdusă în sec. al VI-lea înaintea erei noastre pentru muzica omofonă din antichitate."

Această informație ne conduce la ideea că la începutul secolului al XI-lea în Asia Centrală exista o cultură de un înalt nivel. Avicenna nu a fost numai un mare filozof și medic dar și teoretician al muzicii. Deocamdată activitatea lui Avicenna în domeniul teoriei muzicii este puțin cercetată. Lucrarea lui B. Gulisașvili „Despre caracterul original al teoriei muzicii lui Ibn Sin"publicată în „Buletinul Academiei de știință din R.S.S. Gruzină" reprezintă unica lucrare în care Avicenna este privit ca teoretician al muzicii

B. Gulisașvili cercetează multilateral gama perfectă, calculează sistemul oriental bazat pe 17 trepte și arată că, plecînd pe de o parte de la acest sistem, iar pe de altă parte de la diafonia populară, Avicenna a creat gama perfectă.

După cum remarcă B. Gulisașvili, sistemul bazat pe 17 sunete include intervale de cvartă micșorată și secundă mărită. Aceste intervale, calculate pe mișcări de cvintă, făceau parte din gama lui Pitagora, care a fost creată în Grecia antică și a fost larg răspîndită atît în Orient cît și în Occident. Avicenna a înlocuit aceste intervale cu terța mare și mică a gamei perfecte. Această înlocuire a putut fi posibilă datorită faptului că deosebirea dintre cvarta micșorată din gama lui Pitagora și terța mare din gama perfectă, precum și dintre secunda mărită din gama lui Pitagora și terța mică din gama perfectă este imperceptibilă pentru auz.

Pentru prima oară, terțele au fost considerate drept consonanțe în Asia Centrală. În lucrarea „Istoria creării gamei perfecte" B. Gulisașvili citează cuvintele lui Avicenna din tratatul lui „Daniș — namé" (Cartea cunoașterii) unde se vorbește despre posibilitatea înlocuirii disonanței cu consonanța „cînd o relație neconsonantă este foarte apropiată de cea consonantă încît auzul nu mai este în stare să le deosebească și ia pe prima drept cea de a doua".

După cum remarcă B. Gulisașvili, calculele matematice ale lui Avicenna au fost corectate de auz, lucru care reprezintă o latură pozitivă a teoriei sale.

Stabilirea priorității pe care o are Avicenna în crearea gamei perfecte trebuie considerată drept un merit deosebit al autorului lucrării „Istoricul creării gamei perfecte". Adevărul istoric trebuie restabilit și patria gamei perfecte trebuie considerată Asia Centrală

I. KOGANOV

Pigment — balet cu o temă contemporană de Fritz Geissler

Punctul de plecare pentru crearea acestei lucrări l-a constituit o notiță apărută în presa capitalistă, ce anunța că un soldat american de culoare, cunoscînd, în Italia, o fată săracă, oarbă, încearcă să strîngă bani pentru operarea acesteia.

Luînd ca bază această știre, Albert Burkat a scris un libret, menit să exprime prin mijloacele specifice o temă de viață contemporană. F. Geissler a fost atras de posibilitățile muzicale oferite de folclorul mai multor popoare. El a efectuat studii asupra cîntecelor din folclorul italian, spaniol, scoțian, negro-spiritual.

Este caracteristic pentru balet ideea introducerii în cadrul acțiunii a corului cu rol de a încadra tablourile, astfel încît rezultatul final poate fi denumit un „balet-cantată". Corului — cu sonorități adesea aspre dar pline de expresivitate — îi este încredințat rolul de comentator al acțiunii.

Preludiu (primul cor), un strigăt de acuzare al negrilor, ne familiarizează cu problematica lucrării.

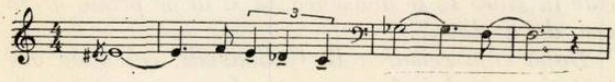
Primul tablou sugerează un han din Italia, unde dansează cîțiva tineri. Scena este ilustrată printr-o

muzică simplă în măsura 3/4. Alternarea măsurii 3/4 cu 2/4 imprimă un farmec deosebit.

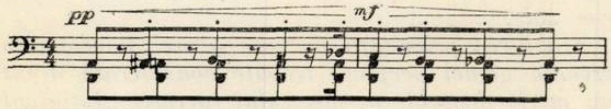
Sosesc mereu noi oaspeţi, printre care un negru — Joe — fochistul de pe un vas american. Geissler foloseşte aci un foxtrot stilizat, delicat întrepătruns cu elemente din muzica de jazz, cu rolul de a caracteriza personajele.

Dansul negrului Joe, ce urmează (blues), este nu numai plin de expresivitate coregrafică dar şi plastic din punct de vedere muzical.

În timp ce figura melodică a basului

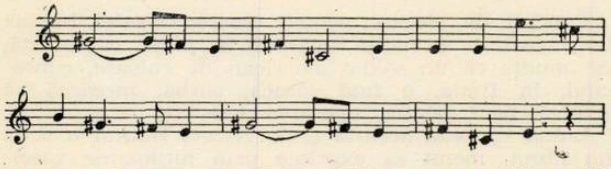


se repetă de 29 ori (amintind o passacaglie) tema



se dezvoltă continuu, trecînd printr-o creştere extatică.

Urmează o încăierare. Joe, nevinovat, este bătut în mod brutal şi aruncat în grădină. Din punct de vedere muzical, această scenă este închegată într-o amplă tarantelă. Cele două teme, care în finalul piesei apar suprapuse contrapunctic, se bazează pe cîntece napolitane. Prima secţiune din tema secundă o vom reîntîlni în acele momente în care compozitorul vrea să sugereze disperarea lui Joe

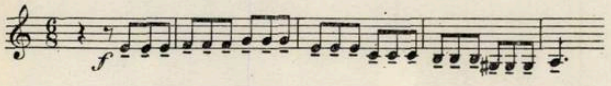


Scena de dragoste (între Maria — o fată oarbă şi Joe) ce urmează constituie şi momentul cel mai emoţionant din întreaga lucrare.

Tabloul al treilea se petrece în sudul Statelor Unite ale Americii. Joe este sărbătorit ca erou în urma unui act de curaj (stingerea incendiului pe un cîmp petrolifer) şi primeşte răsplata. Acum, în fine, va fi în stare să plătească suma necesară efectuării operaţiei.

Geissler a sezisat bine momentul, scriind cu mult gust, rafinament şi meşteşug, dansuri inspirate.

Atmosferei ce sugerează putreziciunea societăţii capitaliste îi sînt opuse dansurile muncitorilor în care îşi găsesc întrebuinţarea chanson-ul francez, formule caracteristice din folclorul spaniol, o habaneră originală şi un negro-spiritual, „Deep-River“,



ale cărui trei secţiuni au fost folosite în mod liber de Geissler vădind în felul acesta înrudirea cu cîntecul de luptă „Join in the fight“.

Tabolul IV ne înfăţişează sala de aşteptare a unei clinici. După ce Maria îl vede pentru prima oară pe Joe, iubitul şi salvatorul ei, se sperie de înfăţişarea lui şi se îndepărtează pentru un moment de el. Joe înţelege acest gest şi fuge.

Acest tablou, din punct de vedere muzical nu se prezintă destul de reliefat. Dansul reporterilor este superficial, desigur, într-o oarecare măsură intenţionat de compozitor, în vederea caricaturizării oamenilor de presă din societatea capitalistă.

Un punct culminant reprezintă tabloul care înfăţişează moartea Mariei. Această scenă de apoteoză finală se bazează pe o repetare a primului dans din tabloul II. Autorul vrea să sugereze că toată osteneala şi speranţa unui om de a-şi schimba singur soarta, lupta lui pentru mai bine, se loveşte de realitatea cumplită. Nu individual se poate lupta

Fritz Geissler

contra nedreptăţilor sociale ci numai unitatea în luptă asigură izbînda.

Baletul se încheie cu melodia corului introductiv dar, de data aceasta, cu textul schimbat ce arată viitorul cînd asemenea fapte nu se vor mai întîmpla. Astfel, corul final devine antiteza primului. Pe cînd acolo îşi găsesc exprimare amărăciunea, deznădejdea şi apoi timid, speranţa, aci încrederea omului în eliberare, fermitatea sa de a lupta pînă la victoria finală îşi află o întruchipare vie.

Elanul antrenant al muzicii reprezintă fără îndoială sufletul baletului. Prin calităţile dansante, prin expresivitatea ei originală, vitalitatea, prin ritmica plastică, prin melodica expansivă înveşmîntată într-o armonie absolut tonală, această muzică posedă toate calităţile ce se cer unui bun balet. Muzica al cărei conţinut emoţional ne poate impresiona adesea mai mult decît acţiunea dramatică dansantă, sudează scenele într-o acţiune unitară viu colorată.

Impulsuri puternice pornesc de la părţile liricocantabile şi de la armonie, fin diferenţiată. Expresii gingaşe, împreună cu creşteri puternice (aci este locul să subliniem şi plasticitatea sonorităţii orchestrale bine dozate) se îmbină dînd naştere unui limbaj sugestiv, contrastant, animat de o ritmică pregnantă, adesea destul de dificilă care, însă, niciodată nu se afirmă pe prim plan. Întotdeauna liniei melodice, bogată şi eficientă — datorită preocupării lui Geissler pentru folclorul diferitelor popoare —, îi este conferită primordialitatea faţă de ritm.

În legătură cu armonia întrebuinţată, trebuie să arătăm că Geissler nu s-a sfiit de sonorităţile aspre — chiar şi în scriitura corală — folosite în muzica contemporană de după Hindemith. Ca urmare, corurile din acest balet se caracterizează tot printr-o armonie aspră, dură, cu toate că expresia generală este lirică, meditativă. Ele reprezintă complexe sonore, cu tensiuni ritmice şi vitalitate robustă care, însă, cîteodată par prea masive.

În concluzie, trebuie subliniat că în această lucrare Geissler preferă pe de o parte, un limbaj avansat, iar pe de alta, caută să creeze o muzică simplă, ce poate fi înţeleasă imediat, chiar de către un auditoriu neavizat, nemergînd, însă, niciodată pe drumuri bătătorite. Totodată, el nu foloseşte o muzică ilustrativă.

Baletul „Pigment“ este prezentat în două variante: versiunea care s-a montat la Dresda (cu cor) realizabilă numai pe scene mari, unde corul poate fi plasat împreună cu orchestra în fosă — şi versiunea prezentată la Erfurt (fără cor) destinată scenelor mai modeste. Lucrarea a mai fost prezentată la Senftenberg şi Olomouc (R.S. Cehoslovacă).

GEORG PÜGNER

Concerte simfonice

La sfîrşitul lunii martie, dirijorul Emanoil Elenescu a prezentat, în primă audiţie, la orchestra simfonică a Radioteleviziunii, Simfonia a XVI-a de Dimitrie Cuclin. Lucrarea, dedicată celei de-a 40-a aniversări a Partidului Comunist Romîn şi intitulată *Triumful Păcii*, are un caracter larg programatic şi este alcătuită din patru părţi cărora compozitorul le-a dat titluri semnificative menite să orienteze atenţia ascultătorului. Astfel, prima parte este intitulată „Activitatea creatoare". Scrisă în forma unei uverturi — ceea ce constituie o particularitate a Simfoniei — ea dă, la audiţie, sentimentul desfăşurării unor forţe active şi hotărîte. Într-adevăr, crescendo-ul maestuos din întroducere, caracterul viguros, îndeosebi al primei teme, ca şi amploarea orchestraţiei, contribuie la sugerarea activităţii creatoare a colectivităţii, în plină desfăşurare.

În partea a doua, un scherzo mare de tipul A-B-A-B-A, compozitorul a urmărit să înfăţişeze forţele contrare, negative, ce caută să înfrîneze activitatea umană. Fraza iniţială, expusă de fagot şi reluată de coardele grave, nu ne-a apărut chiar cu acel caracter de „urgie" şi „ferocitate" pe care l-a avut în vedere compozitorul. În schimb, a doua frază, expusă de clarinet, ca şi trio-ul în care flautul expune o melodie cursivă şi gingaşă au evocat sugestiv forţele pozitive ce încearcă să tempereze acţiunea celor negative. Revenirea primului tempo are semnificaţia că forţele negative nu au fost încă dominate — ceea ce nu reprezintă însă nici înfrîngere şi nici pesimism.

Partea a treia — un lied simplu — a apărut cu acel caracter de *Meditaţie* pe care a urmărit să i-l comunice autorul. Mişcarea, expresie la început a unui sentiment contemplativ, ulterior se însufleţeşte, fiind de subliniat, în secţiunea mediană, caracterul bogat contrapunctic al acesteia. Revenirea la prima secţiune, cu care liedul se încheie calm şi senin, are şi o semnificaţie de fond: simpla „meditaţie" nu e de natură să rezolve conflictul celor două grupuri de forţe antagoniste.

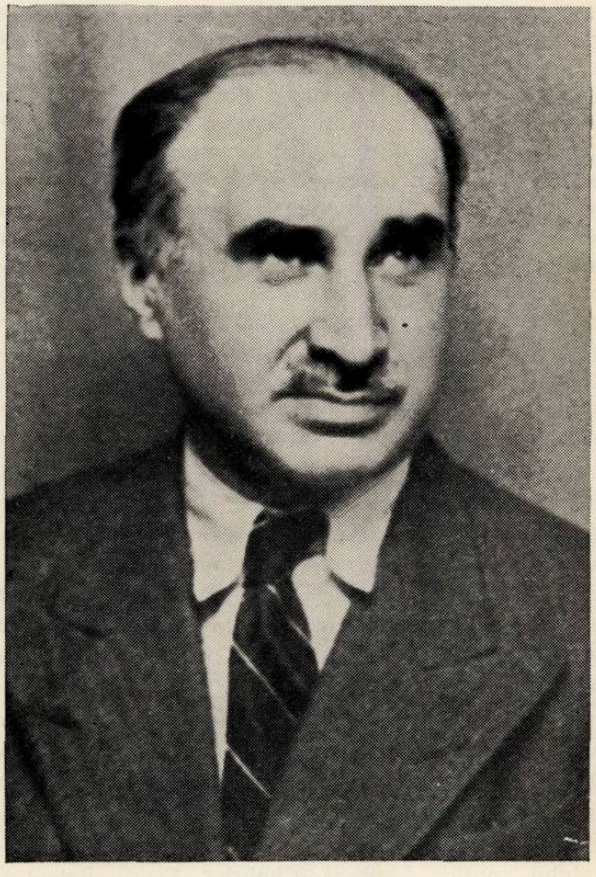
Partea a patra, „Triumful păcii", e de o mare vivacitate şi dă impresia unei forţe în marş. Ca formă este un rondo-sonată. Refrenele şi cupletele se succed, readucînd elemente tematice din primele părţi ale simfoniei — privinţă în care compozitorul se afirmă, odată mai mult, discipolul indirect al lui César Franck şi direct al lui Vincent d'Indy — maeştri ai formelor ciclice. Suflul simfonic este puternic, nota generală este luminoasă, plină de strălucire — expresie a izbînzii spiritului constructiv, a triumfului binelui şi al păcii.

Execuţia unei asemenea lucrări de mare amploare (durează aproximativ 50 de minute) a necesitat o minuţioasă muncă artistică de punere la punct pe care dirijorul Elenescu şi orchestra au împlinit-o cu o dăruire ce se cuvine relevată. Din punct de vedere al execuţiei, partea I-a şi a II-a sînt poate cele mai dificile. Îndeosebi în dezvoltarea primei teme din partea I-a, la care participă toate coardele şi instrumentele de suflat, caracterul viguros de forţă a putut fi redat datorită numai acelei dinamici diferenţiate imprimată diferitelor instrumente, graţie căreia s-a putut sezisa plenitudinea orchestraţiei, proprie scrierii muzicale a compozitorului. Deosebit de cantabilă a apărut apoi, prin contrast, tema a doua, redată expresiv ca într-un coral de Bach (temă pe care o vom regăsi de altfel în finalul părţii a patra).

În Scherzo, fugato-ul a fost bine realizat. Tema contrastantă, lentă (care va apare şi în „Meditaţie") a fost expusă cu o remarcabilă claritate de viorile I, dublate la octavă de viorile secunde, în timp ce instrumentele de lemn o dantelează cu fantezie. S-a reuşit redarea luminoasă a acestei bogate şi dificile polifonii.

Tot astfel, fugato-ul final, în canon, precum şi acele figuraţii ritmice rapide au fost înfăţişate în chip deosebit de pregnant, cu mult nerv. Scherzo-ul a dat mult de lucru orchestrei, compozitorul solicitînd fiecărui instrument posibilităţile maxime de exprimare.

Foarte frumos a fost realizat şi coralul — în valori legato — cu care începe „Meditaţia". Aici,



D. Cuclin

Emanoil Elenescu a reuşit să redea deplina poezie şi interiorizare a discursului muzical.

În final, şeful de orchestră a imprimat dialogului dintre partidele de coarde şi lemne, cu dificila sa scriere verticală, un simţitor ralentando tempo-ului iniţial — ceea ce a permis perceperea distinctă a pasajelor violonistice şi de la lemne, scrise în duble triolete extrem de rapide.

În sfîrşit, este de relevat coralul general al alămurilor care se amplifică la sfîrşitul simfoniei şi care, condus cu energie, a dat impresia de măreţie, ilustrînd foarte bine semnificaţia de fond a simfoniei : „Triumful păcii".

Prezentarea în primă audiţie a Simfoniei a XVI-a de Dimitrie Cuclin reprezintă o realizare meritorie a dirijorului Emanoil Elenescu (care a mai imprimat de altfel şi Simfonia I de acelaşi compozitor) şi a orchestrei Radioteleviziunii.

Revenirea unor solişti, ce s-au manifestat cîndva în ţara noastră, suscită îndeobşte o undă în plus de simpatie din partea publicului iubitor de muzică. Pianista Magda Tagliaferro nu putea să facă excepţie, deşi au trecut mulţi ani de la prima sa vizită la Filarmonica. (Ea a cîntat în 1929, sub bagheta maestrului George Georgescu, Concertul pentru pian şi orchestră în re major de Mozart). De data aceasta, Magda Tagliaferro a interpretat Concertul pentru pian şi orchestră în sol major de Ravel.

În afară de o virtuozitate deosebită, lucrarea cere şi o adîncă sensibilitate din partea interpretului. Este ceea ce ne-a dovedit Magda Tagliaferro, care a făcut faţă cu succes ambelor exigenţe. Dacă prima mişcare a concertului, ce debutează *allegramente,* a fost redată cu toată verva şi spiritul cerut, în mişcarea mediană, *adagio assai,* interpreta ne-a apărut drept o artistă senzitivă care a reuşit, frază de frază, să exprime emoţia ce răzbate din aceste pagini de senină şi calmă inspiraţie. Şi dacă Ravel nu a vizat aici nici la profunzime nici la efecte dramatice — cum el însuşi a mărturisit-o —, Magda Tagliaferro a izbutit totuşi să comunice o anumită notă solemnă şi acea inefabilă poezie care face farmecul acestui adagio. În final *(presto),* interpreta a oferit un exemplu convingător de virtuozitate pusă în slujba expresiei de mare vitalitate. Sub bagheta atît de încercată şi perfect ordonatoare a maestrului George Georgescu, pianista a reuşit ca, împreună cu orchestra, să lege într-un tot unitar aceste trei mişcări simfonice, atît de variate ca stil, ale concertului de Ravel.

Ni s-a părut interesant, la lectura programului de sală de la recitalul pianistei, faptul că prima parte era consacrată muzicii lui Brahms. Aceasta presupunea o afinitate deosebită faţă de muzica marelui compozitor german şi o pătrundere adîncă a complexului emoţional din Sonata în fa minor op. 5 ca şi din cele două cunoscute Intermezzi (op. 118, nr. 2 şi op. 117, nr. 2).

Din păcate, lucrurile nu au stat tocmai aşa. În afara unei manifeste nesiguranţe de ordin tehnic (peste care la rigoare încă s-ar mai fi putut trece), pianista s-a dovedit cu totul exterioară muzicii lui Brahms. Dar a înfăţişat apoi, în partea a doua a recitalului, muzica franceză (Chabrier, Fauré, Ravel) şi cea spaniolă (De Falla, Granados, Albeniz) unde atît tehniceşte cît şi ca interpretare Magda Tagliaferro s-a aflat la largul său.

Îndeosebi *Jocuri de apă* de Ravel au fost redate cu acel caracter de mare virtuozitate descriptivă atît de bine evocat de epigraful lui Henri de Régnier în stihul „Zeu fluvial ce rîde la dezmierdarea apei". Se cuvine amintit de asemenea şi preludiul *Focuri de artificii* de Debussy nu numai pentru stilul virtuoz, de mare vivacitate, al prezentării pianistice, dar şi pentru arcul mare al construcţiei sonore, deosebit de sugestiv.

Chipul subtil în care a fost prezentată îndeosebi muzica franceză, ne dă dreptul să afirmăm — dincolo de rezervele menţionate — că Magda Tagliaferro îşi păstrează locul cîştigat pe estrada mondială de concert

J.-V. PANDELESCU

★

Dacă în stagiunile trecute muzica lui Ioseph Haydn figura în mai mică măsură în programele Filarmonicii de Stat „George Enescu", în actuala stagiune am putut constata cu o legitimă satisfacţie că simfoniilor marelui clasic vienez li s-a acordat o deosebită atenţie. Astfel dirijorul D. D. Botez ne-a înfăţişat în primă audiţie Simfonia nr. 31 în re major, lucrare caracterizată prin teme senine, spontane, deosebit de pregnante, ce imprimă întregului discurs muzical o culoare luminoasă. Partitura simfoniei cuprinde patru corni, a căror sonoritate se integrează armonios, creînd o perfectă fuziune prin îmbinarea cu timbrele coardelor, flautelor şi ale celor două oboaie. Din grupul corzilor se desprind o vioară şi un violoncel solo, care împreună cu cei patru corni alcătuiesc un interesant sextet concertant, acompaniat cu discreţie în „pizzicati" de ansamblu.

Am apreciat interpretarea muzicală a acestei atrăgătoare simfonii : atît momentele de scriitură camerală cît şi cele de „tutti" au fost redate cu simţul stilului. Corniştii Ilie Caloianu, Ştefan Bretz, Gheorghe Dimitriu şi Constantin Rădoiu, depunînd un efort ce presupune multă rezistenţă şi virtuozitate, ne-au cucerit prin calitatea sunetului şi precizia atacului. Violonistul Varujan Cozighian ne-a apărut convingător prin sobrietatea interpretării şi respectarea nuanţelor partiturii, iar tonul catifelat al violoncelistului Iuliu Boniş ne-a impresionat în mod plăcut.

Am fi dorit mai mult dinamism în coda finalului — autorul indică nuanţa „presto" — pentru a se obţine mai mult contrast şi strălucire orchestrală. Concerto grosso op. 6 de Händel a fost tălmăcit cu expresivitate şi din acest punct de vedere ne referim cu precădere la „aria" din secţiunea centrală, străbătută de un lirism reţinut cu teme cantabile. Un aport important l-au avut soliştii Cozighian Varujan, George Niculescu, Iuliu Boniş şi Virgil Gheorghiu, dovedind că posedă simţul polifonic îndeosebi în „Allegro"-ul ce continuă austerul „largo" introductiv. Dacă interpretarea „Divertismentului rustic" de Sabin Drăgoi, expresie fidelă a celor mai caracteristici tipuri ale creaţiei noastre populare, a avut multă poezie, interpretarea Fanteziei pentru pian,

cor și orchestră de Beethoven ne-a dezvăluit vigoarea și măiestria cu care dirijorul a condus amplul aparat vocal-orchestral. La reușita acestui ultim punct, foarte bine ales pentru a echilibra programul ce tindea cu predilecție spre lucrări mai degrabă de cameră, pianista Maria Fotino a adus o contribuție substanțială.

La pupitrul Filarmonicii „George Enescu", tînărul dirijor arădean Jan Hugo Huss s-a impus prin talentul său viguros, prin gestica expresivă și clară precum și prin serioasa pregătire profesională. Redînd Simfonietta de Ion Dumitrescu, dirijorul a evidențiat pe de o parte robustețea și optimismul părților dinamice, pe de altă parte lirismul părții a treia, de altfel cea mai izbutită mișcare a lucrării. „Simfonia despărțirii" de Haydn, cunoscută marelui public, a fost înfățișată în bune condiții artistice. Dacă în prima parte tălmăcirea ne-a părut oarecum greoaie — ne referim în special la sublinierea temei principale — splendidului „Adagio" dirijorul i-a reliefat foarte bine caracterul grațios, delicatului „Menuet" simplitatea melodică și ritmică, iar Finalului impetuozitatea și robustul optimism. Punctul culminant a fost atins în epilogul „despărțirii" prezentat cu finețe și interiorizare. Temperamentul romantic al lui Jan Hugo Huss a ieșit la iveală în „Valsul" de Maurice Ravel și în acompaniamentul expresiv oferit Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră de Rahmaninov, în ciuda unor decalaje între pianist și orchestră. Solistul concertului, Tadeusz Zmudzinski, ne-a convins în „Adagio sostenuto" arătîndu-se a fi un poet al pianului, nu însă și în prima parte și în final, unde s-au făcut simțite lipsuri de ordin tehnic, mai ales în pasajele de virtuozitate.

Dirijorul timișorean Nicolae Boboc a obținut un deosebit succes tălmăcind cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii oratoriul „Miorița" de Anatol Vieru. Corul mixt și corul de copii, ansambluri bine sudate și pregătite cu seriozitate de Alexandru Șumski și Elena Vicică, precum și valoroșii noștri cîntăreți, tenorul Ion Piso și baritonul Octav Enigărescu, s-au integrat perfect în concepția interpretativă a lui Nicolae Boboc, care a reliefat în mod expresiv conținutul dramatic al acestui amplu oratoriu. Interludiile orchestrale — amintim mai ales „Passacaglia" — au fost prezentate reliefat, diferențiindu-se cu claritate densele linii polifonice și interesantele împerechieri de timbre orchestrale.

Anatol Vieru a reușit să contopească, într-un tot unitar ca un monolit de granit, tradițiile trainice ale muzicii noastre — melosul popular trecut prin filtrul sensibilității proprii autorului — și cuceririle noi ale tehnicii componistice universale — polimodalismul, politonalitatea și orchestrația bogată, cu îndrăznețe și atrăgătoare combinații instrumentale. Anatol Vieru s-a arătat a fi un excelent mînuitor al stilului polifonic vocal și instrumental. Compozitorul a reușit să redea în lucrarea sa un puternic umanism, exprimat printr-o muzică de mare profunzime, fără efecte exterioare și să obțină viguroase contraste între lirismul penetrant al unor pagini ce reflectă o durere reținută și tragismul unor momente de mare tensiune. În lucrările sale mai noi, cum ar fi Concertul pentru violoncel și orchestră, Anatol Vieru și-a simplificat mult scriitura instrumentală și a reușit să obțină o mult mai mare varietate ritmică. Deși în unele secțiuni ale oratoriului „Miorița", scriitura vocală a soliștilor este mai puțin eficientă —, ne referim la aceea a tenorului solist — în linii mari lucrarea ni se înfățișează ca fiind bine conturată.

În același concert Nicolae Boboc a interpretat cu fină muzicalitate suita din opera „Crăiasa zînelor" de Henry Purcell și cu mult nerv Mica suită de Witold Lutoslawski. Valorosul organist Helmut Plattner împreună cu dirijorul concertului au dat o interpretare aleasă Concertului în sol minor pentru orgă și orchestră de Francis Poulenc. Un dramatism mai puțin convingător și amestecul supărător de stiluri rămîn elementele negative ale acestui opus.

Dirijorul austriac Hans Swarowsky de la Opera de Stat din Viena a fost oaspetele țării noastre, conducînd Orchestra simfonică a primei noastre Filarmonici. Cu această ocazie el a prezentat în excelente condiții tripticul lui Zeno Vancea — Preambul, Intermezzo liric și Marș — o lucrare optimistă, strălucitor orchestrată și bine construită.

Am urmărit apoi Simfonia a VIII-a de Anton Bruckner. În Simfoniile 9, 7, 5 și 4 compozitorul vienez ne-a transmis o autentică emoție artistică prin contrastul izbitor realizat între paginile sale lente, impresionante interludii orchestrale pline de gravitate ce îndeamnă la profunde cugetări filozofice și secțiunile dinamice pătrunse de o muzică cu un caracter stenic sugerînd robustul optimism al vieții rustice. În Simfonia a VIII-a, concepută cu o remarcabilă măiestrie, se fac simțite unele insistențe în compartimentul alămurilor. Partea cea mai inspirată ne-a apărut aceea cu indicația „Adagio solenne", care ne amintește de generosul suflu romantic al lui Richard Wagner.

Hans Swarowsky s-a dovedit un temeinic cunoscător al stilului brucknerian. Înzestrat cu o practică dirijorală remarcabilă, a redat simfonia în sonorități de mare amploare. Desigur, o accentuare a contrastelor și o diferențiere a sonorităților ar fi îmbogățit paleta sa. Dar se cuvine relevat în mod deosebit caracterul foarte dinamic și luminos pe care l-a avut imprimat, în general, interpretarea simfoniei.

DORU POPOVICI

Muzică de cameră

Ţinînd seama de numărul tot mai mare al iubitorilor acestui din urmă gen — fără îndoială mai dificil — cît şi de şcoala pe care o constituie muzica de cameră pentru desăvîrşirea calităţilor interpretative ale artiştilor noştri, Filarmonica de Stat „George Enescu" a organizat în actuala stagiune o serie de interesante concerte.

Luna martie pare să fi constituit un punct de vîrf, atît prin frecvenţa şi varietatea programelor prezentate cît şi prin ţinuta artistică a interpretărilor. O caracteristică a concertelor de cameră din această lună este preocuparea pentru muzica contemporană romînească şi universală care a ocupat un loc important — am spune preponderent — în programele alcătuite.

O altă caracteristică este afirmarea unui mare număr de tineri şi talentaţi interpreţi, solişti sau constituiţi în formaţii care astfel îşi pot valorifica resursele, obţinînd, în acelaşi timp, experienţa necesară contactului cu publicul.

Referindu-ne la muzica contemporană, menţionăm, în primul rînd, concertul ce i-a fost dedicat în exclusivitate şi care constituie, fără îndoială, una dintre manifestările de interes în perioada de care ne ocupăm.

Din cele şase lucrări ale programului, ne erau cunoscute două : Trio-ul pentru vioară, clarinet şi pian, „Contraste", de Belá Bartók, audiat în aceeaşi excelentă interpretare (Avy Abramovici, Aurelian Octav Popa şi C. Ionescu-Vovu) în luna decembrie a anului trecut şi Cvintetul op. 24 nr. 2 pentru suflători de Paul Hindemith (interpretat de Victoria Roman — flaut, Edy Guţi — oboi, Emil Frantz — clarinet, Victor Karpati — fagot, Wilhelm Bretz — corn) auzit doar cu cîteva zile înainte, tot într-un concert al Filarmonicii, dar în interpretarea unei alte formaţii (Alexandru Nicolau — flaut, Ion Danie — oboi, Aurelian Octav Popa — clarinet, Dimitrie Alecsandrescu — fagot, Ion Bădănoiu — corn).

Dincolo de interesul pe care îl suscită posibilitatea de a compara două interpretări diferite — credem că cea de-a doua formaţie citată a reuşit să pătrundă mai bine spiritul lucrării şi să o redea mai apropiat de concepţia hindemithiană — ne exprimăm surprinderea unei programări atît de frecvente a aceleiaşi creaţii, în timp ce altele, poate mai valoroase, ne rămîn necunoscute.

Primei audiţii a „Septetului" de Igor Stravinski, lucrare relativ recentă (1952), în care latura constructivismului, specific ultimei perioade stravinskiene, apare mai evident (poate şi datorită interpretării care nu a realizat întru totul o concepţie unitară, fiecare participant — Emil Frantz, Wilhelm Bretz, Victor Karpati, Alexandru Hrisanide, Avy Abramovici, Marin Suciu — fiind preocupat mai mult de partea sa decît de linia de ansamblu) i s-au alăturat, în concertul la care ne referim, trei prime audiţii originale; un ciclu de 7 lieduri de Miriam Marbé, o cantată a compozitorului Anatol Vieru şi două lieduri de Alexandru Hrisanide.

Compozitoare cu largi resurse expresive, Miriam Marbé are sensibilitate şi imaginaţie. În lucrările sale se îmbină gingăşia (aş spune o gingăşie tipic feminină) cu un gust fin. Valorificînd cu talent serioasele sale cunoştinţe în domeniul meşteşugului componistic, Miriam Marbé a dat la iveală creaţii de diferite genuri. În lirica vocală s-a manifestat prin lieduri pe versuri de G. Topîrceanu, T. Arghezi şi François Villon.

Ciclul de 7 lieduri pe versuri de Garcia Lorca (apreciem traducerea lui Teodor Balş) atestă profunde afinităţi ale compozitoarei cu lucrarea poetului. Ciclul cuprinde lieduri de mică întindere, despărţite prin pauze scurte (ultimele două sînt chiar legate între ele) bazate mai mult pe un contrast de caracter decît pe unul dinamic — realizat doar prin liedul „Ghicitoarea chitarei". Punctul culminant al ciclului, profund liric şi totodată bogat în semnificaţii filozofice, este ultimul lied „Tăcerea". Scriitura pianistică a liedurilor subliniază ideile purtate de textul poetic şi linia vocală (amintim cele trei acorduri care încheie fiecare vers din „Memento", figuraţiile delicate din „Scoica", desfăşurarea esenţialmente melodică în „Orice cîntec").

Centrul de greutate al concertului l-a constituit audierea Cantatei de cameră „Lupta cu inerţia" de Anatol Vieru. Folosind o formulă originală, greu de încadrat în vreo formă tradiţională, Vieru include două cicluri de poezii între trei scurte episoade instrumentale pentru vioară, clarinet şi pian.

Ciclul întîi (pentru tenor şi pian) cuprinde patru poezii din „Nocturne" de George Bacovia iar cel de-al doilea (pentru mezzo-soprană şi pian), trei poezii din „Odă soarelui" de Nicolae Labiş. Este impresionant cum reuşeşte compozitorul — graţie celor trei fragmente instrumentale care au rol de comentariu — să creeze un întreg perfect închegat din poezii diferite ca structură şi concepţie, ilustrînd însă aceeaşi fermă dorinţă de a sfărîma forţele inerţiei, tot ce e vechi şi frînează mersul înainte al omenirii, pentru a face loc noului victorios.

Valorificată cu remarcabilă măiestrie şi mereu prezentă, substanţa folclorică apare astfel transfigurată, încît capătă aspectul unei expresii proprii gîndirii creatorului.

Trioul-preludiu debutează într-o atmosferă foarte aeriană, cu un cîntec lung al clarinetului, secondat de tremolo-ul viorii şi de sunetele punctate ale pia-

nului. Curînd, intervine un episod mai agitat, la început susținut numai de vioară, apoi de pian și, în fine, de clarinet (instrumentul care poartă, în general, elementul melodic). Vocea tenorului este însoțită numai de pian.

Primul lied („E o muzică de toamnă") e diafan, evocator, iar cel de-al doilea („Fanfara") prin contrast, dramatic, cu o puternică notă de melancolie. „Și ninge în orașul mare" — cel de-al treilea lied aduce o atmosferă agitată iar „Amurg" (prin descrierea hîdă a desfrîului vechii societăți) sugerează sentimentul amărăciunii amestecat cu dorința răzvrătirii. Trioul median (în care mai ales la pian și clarinet se percep intonații ale muzicii populare sublimate accentuează atmosfera de tensiune, care devine dramatică. Brusc vioara și clarinetul tac. Alături numai de pian, vocea intonează cele trei lieduri următoare: „Tu" — ca un murmur plin de tristețe — „Odă soarelui" — alcătuit din două fragmente distincte, primul evocator, celălalt pasionat, plin de zbucium, despărțite printr-o briliantă cadență a pianului — și „Drumul" cu un motiv melodic dramatico-eroic. În trio-ul final, cele trei instrumente se întîlnesc din nou și pentru ultima oară, realizînd o muzică aeriană, mîngîietoare, poetică.

Cu sensuri adînc filozofice și un limbaj îndrăznet, lucrarea lui Vieru e greu de cuprins de la o primă ascultare. Am dori s-o putem reaudia cît mai curînd cu putință.

Creația interpretativă a Marthei Kessler — nu numai în cele trei lieduri pe versuri de Labiș din Cantata lui Anatol Vieru dar și în liedurile lui Alexandru Hrisanide (la pian compozitorul) și Miriam Marbé (la pian Ionescu-Vovu) — ni se pare remarcabilă. Subliniem totodată interesul și atașamentul cu care această talentată cîntăreață se apropie de operele compozitorilor noștri. La reușita tălmăcire a cantatei „Lupta cu inerția" au mai contribuit Ion Piso (interpretul celor patru lieduri pe versuri de George Bacovia) și trio-ul alcătuit din Avy Abramovici (vioară), Aurelian-Octav Popa (clarinet) și Alexandru Hrisanide (pian).

Am citat doar liedurile din acest concert ale lui Alexandru Hrisanide („La ora 6" și „Cine a spus"). Ele apar, credem, mai puțin semnificative în definirea personalității compozitorului decît cea de-a doua sonată a sa pentru flaut și pian, cuprinsă în recitalul Victoriei Roman din 12 martie. Deși nu constituie o „veritabilă" primă audiție, căci sonata a mai fost cîntată în urmă cu doi ani în micul studio dela Ateneu — se cuvine să-i conferim acum atenția care nu i-a fost acordată la momentul cuvenit.

La un prim contact arhitectonica sonatei apare neclară iar fondul său emoțional insuficient conturat. Privită însă mai îndeaproape, sonata dezvăluie fantezie, simț coloristic, ingeniozitate în dezvoltarea tematică. De predilecția compozitorului pentru formele libere, unde inventivitatea sa găsește un cîmp mai larg de desfășurare, ține structurarea mai puțin rigidă a acestei sonate. Monotematică (și monopartită) ea folosește o frumoasă melodie populară de dragoste din Făgăraș, transformată, prin transpunerea intervalelor. Expoziția prezintă tema într-o serie de variațiuni iar dezvoltarea tinde la reliefarea unui anumit motiv caracteristic, în mod egal împărțit celor două instrumente (episodul pare a fi influențat, din punct de vedere al repartiției instrumentale, de scriitura bartokiană de cvartet).

Cadența, încredințată exclusiv flautului, pune în valoare resursele expresive și tehnice ale instrumentului. Repriza revine, în mod preponderent, pianului. Dincolo de calitățile pe care le relevă sonata la o analiză atentă a partiturii și de interesul pe care îl suscită în rîndurile unui public avizat, este necesar să accentuăm că însușirile ei se dezvăluie cu oarecare greutate chiar și unui auditoriu cu o pregătire muzicală de nivel mediu. În această sonată gîndirea muzicală a compozitorului urmează o cale complicată, bazată pe o construcție predominant cerebrală — lucru ce se reflectă în caracterul discontinuu și fragmentar al temei melodice. Talentul său ar trebui canalizat pe viitor către o exprimare mai directă, care să îmbine un limbaj evoluat — prezent în lucrările sale — cu o accesibilitate mai largă.

Victoria Roman (la flaut) a dovedit și cu acest prilej o bună pregătire tehnică (sonata ridică dificultăți, apelînd la o gamă largă de procedee tehnico-expresive) și muzicalitate. Hrisanide a susținut partea pianului, contribuind la o redare inspirată.

Acelorași doi interpreți le datorăm tălmăcirea frumoasei sonate pentru flaut și pian (a III-a) de Cornel Țăranu (analizată în coloanele revistei „Muzica") precum și alte lucrări diferite.

Concertul dedicat Zilei internaționale a femeii a relevat și anul acesta cît de puternic se afirmă în țara noastră forțele feminine, atît în domeniul creației muzicale cît și în cel al interpretării. Cu o unică excepție (ciclul de lieduri „Fluierul de jad" de compozitoarea franceză Margueritte Canal), cea de-a doua parte a concertului s-a axat pe creația românească, prilejuind două prime audiții: piesa pentru harpă și vioară „Imagini din valea Crișului" de Carmen Petra-Basacopol și suita pentru pian „Tabăra de munte" de Hilda Jerea. Cu „Imaginile din valea Crișului" — scrisă în 1961 — Carmen Petra dovedește, încă o dată, cît de intensă este preocuparea sa pentru îmbogățirea repertoriului harpei. Ea adaugă astfel la cele două cicluri de preludii, la sonata pastorală și la sonata pentru flaut și harpă o lucrare destinată unui cuplu instrumental interesant: harpa și vioara.

„Imaginile" au la bază un material tematic de invenție proprie, dar cu serioase aderențe la folclorul nostru. Ele se desfășoară într-o formă liberă, aproape improvizatorică, în care domină caracterul descriptiv și o anumită notă de fantezie.

În atmosfera piesei se remarcă unele influențe ale lucrărilor descriptiv-narative enesciene („Impresii din copilărie", „Suita sătească") și ecouri ale muzicii debussyste. Lucrarea se impune prin expresivitatea directă și emoționantă — proprie muzicii lui Carmen Petra — prin paleta policromă a sonorităților, prin ampla solicitare a celor două instrumente. Resursele harpei sînt „exploatate" prin multe și variate pasaje de agilitate iar viorii i se pretinde o deosebită dexteritate tehnică (evoluînd adesea sul tasto, sul ponticello sau in flageolete).

Nicoletta Mastero (la harpă) ne-a sugerat cu multă plasticitate intențiile autoarei. Interpretarea sa, foarte muzicală, a excelat în jocul bogat al sonorităților.

Realizarea tehnică a fost ireproşabilă. Igor Turjeanski la vioară ne-a apărut la început oarecum stînjenit şi vizibil preocupat de dificultăţile partiturii. El „s-a încălzit" pe parcurs, exprimarea devenind mai liberă, mai directă.

Suita pentru pian „Tabăra de munte" se înscrie în seria lucrărilor pentru copii ale compozitoarei Hilda Jerea. Ea cuprinde 9 miniaturi programatice pe subiecte din viaţa celor mici. Toate degajă o atmosferă romînească, fără ca vreuna să folosească direct citatul folcloric.

Selecţionate pe principiul contrastului (de mişcare şi de caracter) fiecare piesă a suitei constituie o parte dintr-un întreg, dar, în acelaşi timp, o entitate de sine stătătoare. În „Tabăra de munte" compozitoarea foloseşte un limbaj evoluat, o scriitură contemporană, puţin obişnuită în sfera creaţiilor pentru copii (este clară intenţia de a obişnui pe micii pianişti cu mijloacele de expresie ale muzicii moderne). Cîteva din cele 9 miniaturi urmăresc rezolvarea anumitor probleme. „Buciumul" şi mai ales „Zburdălnicia" se referă la probleme de ritmică, „Două pîrîiaşe" — în formă de invenţiune — la posibilităţile de reliefare simultană a unor planuri sonore paralele, „Zi de ploaie" pune problema îmbinării armonioase între melodie şi ritm. Ceva mai uşoare sînt „Drumeţii veseli", „Joc de copii", „Fluieraş de munte".

Greutăţile de memorizare pe care le ridică limbajul (melodic şi armonic), tranziţia extrem de diferenţială a pieselor, anumite probleme de caracter fac „Tabăra de munte" aproape inabordabilă interpretării copiilor. Am spune că suita se adresează acestora numai ca auditori, putînd fi cîntată doar de elevii foarte avansaţi din ultimele clase ale şcolii medii de muzică sau de studenţii primilor ani de conservator. Balanţa celor două scopuri pe care le-a urmărit compozitoarea — cel pedagogic şi cel artistic — se înclină în favoarea celui din urmă. Poate pe viitor va reuşi să le îmbine mai judicios.

Prima audiţie a suitei de Hilda Jerea s-a bucurat de interpretarea pianistei Maria Cardaş, care a cîntat-o cu mult temperament, cu naturaleţe şi convingere, punînd în valoare calităţile lucrării.

Datorăm surorilor Viorica şi Rodica Gheorghiu şi Elisabetei Gregorian, la acelaşi concert festiv, execuţia unui Trio pentru oboi, fagot şi clarinet de Aurel Stroe.

Ne face plăcere să putem aprecia interpretarea acestei formaţii. I-am sugera pentru viitor în executarea acestei lucrări, o mai mare stabilitate în conturarea elementului ritmic (în partea a III-a Allegro giocoso s-a simţit efortul de a păstra un ritm constant) şi reliefarea mai pregnantă a laturii spirituale (în aceeaşi parte).

ALTE RECITALURI

Printre concertele de la Sala mică a Palatului R.P.R. s-a înscris şi recitalul de corn susţinut de Ilie Caloianu, acompaniat la pian de Suzana Szöreny — recital cuplat cu cel de pian al Ioanei Minei.

Programul lui Ilie Caloianu a cuprins „Improvizaţie şi joc" de Aurel Popa, Sonata în fa major op. 17 de Beethoven, „Reverie" de Glazunov şi un Concert (op. 8) de Franz Strauss — lucrare total neinteresantă, un fel de „muzică de salon" a cărei unică scuză de a figura în program ar putea fi literatura oarecum limitată pentru corn.

Formaţii de cameră : Cvintetul „George Enescu"

Sonata de Beethoven încă mozartiană ca spirit (mai ales în partea II-a) dar relevînd admirabil expresivele sonorităţi ale instrumentului, a „sunat" foarte bine. Apreciem aportul important al Suzanei Szöreny, reconfirmare a unui autentic talent şi a unei bogate experienţe în domeniul muzicii de cameră.

Repertoriul Ioanei Minei a fost bine ales şi exigent (Bach-Szanto Preludiu şi fugă în sol minor op. 35 şi Sonatina a doua de Tiberiu Olah) a evidenţiat o seamă de posibilităţi muzicale şi tehnice ale solistei. Avem impresia că temperamentului artistic al pianistei îi sînt mai apropiate lucrările de factură modernă (cu excepţia unui regretabil lapsus de memorie în partea a III-a, sonatina lui Tiberiu Olah a fost corect executată). Pentru operele romantice de pildă Sonata de Chopin — tuşeul său este cam dur, sonorităţile aspre, dinamica uniformă, oarecum greoaie.

Referindu-mă la dubla interpretare a cvintetului de Paul Hindemith, am amintit de concertul formaţiei alcătuite din : Alex. Nicolae — flaut, Ion Danie — oboi, Aurelian-Octav Popa — clarinet, Dimitrie Alecsandrescu — fagot şi Ion Bădănoiu — corn. În afara acestei lucrări — unde formaţia şi-a valorificat cel mai bine posibilităţile interpretative, realizînd acea „exprimare de la sine" şi acel pregnant „relief sonor" tipic hindemithian — am mai ascultat în transcripţie pentru cvintet, un sextet de Beethoven (op. 71 în mi bemol major) şi „Patru fabule" de Paul Constantinescu — iniţial scrise pentru pian.

Ambele transcripţii poartă semnătura lui Dimitrie Alecsandrescu. Socotind mai puţin reuşită şi chiar neoportună transcripţia operei beethoveniene, pentru că nu aduce nimic în plus faţă de original, o aplaudăm pe cea a lucrării lui Paul Constantinescu, unde jocul variat al timbrelor şi posibilităţile sporite de expresie, datorită mai multor instrumente (cvintet de suflători plus trianglul — Nicolae Albulescu) au reprezentat un aport pozitiv.

Cvintetul feminin (vezi pag. 43)

În luna martie au fost urmărite cu interes trei mari recitaluri vocale. Păstrînd ordinea cronologică, ne oprim întîi la cel al lui Dan Iordăchescu, dedicat în exclusivitate liedului schumannian, pentru care cîntărețul manifestă de multă vreme o predilecție.

Ne reamintim admirabila execuție a ciclului integral, „Dragoste de poet" — cu Valentin Gheorghiu la pian. De data aceasta Dan Iordăchescu ne tălmăcește un nou ciclu al marelui compozitor german intitulat „Liederkreiss", împreună cu cîteva lieduri izolate (grupate în partea a doua a recitalului).

Compus în anul 1840 pe versurile lui Heine, ciclul „Liederkreiss" (op. 24) înmănunchează nouă cîntece cu un conținut poetico-muzical diferit, îmbinînd expresia lirică cu cea dramatică. Am spune prea puțin dacă referindu-ne la interpretarea lor ne-am limita doar la enumerarea unor însușiri ale solistului : muzicalitatea, precizia ritmică, frazarea îngrijită, dinamica bogată, dicțiunea clară. Ce trebuie remarcat în ultimul recital al lui Dan Iordăchescu este forța de pătrundere a sensului poetic, fără de care redarea acestuia pe plan muzical ar fi neconvingătoare.

Laturile „de efect" din unele interpretări trecute, apar mult estompate. Apreciind aproape tot ce ne-a prezentat, ne-am exprima totuși preferințele pentru liedurile care solicită o mai mare forță de interiorizare („Schöne Wiege meiner Leiden" — Frumos leagăn al suferințelor mele — „Anfangs wollt' ich fast verzagen" — La început voiam să renunț — din ciclul „Liederkreiss" și „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes — Pentru cupa unui prieten decedat — „Alte Laute" — Vechea lăută — din liedurile disparate).

În altă seară, basul Marius Rintzler a interpretat balade de Karl Loewe. Creațiile acestui tipic reprezentant al romantismului timpuriu german — celebru mai ales prin liedurile și baladele sale — sînt la noi încă puțin cunoscute. Scoaterea lor la lumină trebuie salutată cu căldură.

Din cele peste 80 de miniaturi scrise de Loewe, interpretul a ales pe acelea care evidențiază mai complex personalitatea compozitorului. Dincolo de unele balade în care apare cu evidență influența lui Mozart („Bătrînul marinar") un gen de menuet cu final de operă mozartiană și a lui Schubert („Ceasornicul" — mai mult un lied, foarte simplu conceput, în ciuda rezonanțelor filozofice ale textului) am ascultat și piese ce anticipează aria de operă wagneriană („Fata giuvaergiului" și în special „Lumina celor ce veghează" — pe versuri de Byron, construit chiar pe leitmotive) sau liedul schumannian (Archibald Douglas). O cultură muzicală serioasă, ce ține și de pregătirea de compozitor a lui Marius Rintzler și un gust remarcabil au permis interpretului tălmăcirea convingătoare a majorității baladelor, îndeosebi a celor narative. I-am sugera — pentru eventualitatea repetării acestui program — conturarea mai pătrunzătoare și diferențierea mai fină a celor cinci personaje din balada „Oluf" (o variantă a lui „Erlkönig" dar pe textul unei vechi legende populare). În ambele recitaluri acompaniamentul lui Dagobert Buchholz a contribuit substanțial la crearea unei ambianțe artistice de înaltă ținută.

Primirea călduroasă făcută recitalului lui Nicolae Secăreanu este o dovadă grăitoare a prețuirii de care se bucură acest valoros cîntăreț în rîndurile largi ale iubitorilor de muzică. În afara operei — gen în care a îmbrățișat timp de peste 30 de ani roluri din cele mai variate — Nicolae Secăreanu a acordat o mare atenție liedului, în promovarea căruia a dus o muncă de adevărat pionierat. Preferințele sale se îndreaptă în special către liedul epic și cel dramatic, fără a neglija însă și celelalte tipuri. Din seria liedurilor prezentate în ultimul recital am acorda calificativul maxim acelora care apelează la zugrăvirea unor personaje („John Andersen" și „Fridlay" de Sviridov — ambele în primă audiție) sau povestesc un episod dramatic („Uitatul" de Musorgski, „Gornistul" de Paul Constantinescu) adică a acelor lucrări ce solicită talentul actoricesc al interpretului. Și în „Craiul ielelor" (Erlkönig") de Schubert arta interpretativă a lui Nicolae Secăreanu a găsit un larg cîmp de desfășurare. Atmosfera de tensiune a introducerii, apariția precipitată a celor trei personaje, intervențiile povestitorului au fost reliefate cu pregnanță prin frazarea inteligentă, prin dicțiunea clară, prin trăirea intensă și sinceră.

De un irezistibil umor, „Gelozie" — o primă audiție de Pascal Bentoiu pe versurile lui Topîrceanu — a stîrnit un binemeritat entuziasm.

În dorința de a fi cît mai bine înțeles și cît mai aproape de sensibilitatea ascultătorilor, Nicolae Secăreanu a interpretat întregul repertoriu în românește. Aceasta i-a permis să creeze din text și muzică un aliaj perfect, pe care l-a modelat cu înaltă măiestrie.

★

Recitalul de orgă susținut de Helmut Plattner în sala Ateneului a suscitat un viu interes, iar nivelul la care s-a prezentat și de astă dată acest artist a confirmat din nou seriozitatea și exigența care îl caracterizează.

Ceea ce a impresionat în mod deosebit este știința și logica riguroasă cu care construiește monumentale edificii sonore (preludiile și fugile — do minor, do major, mi minor — de Johann Sebastian Bach) fără a apela la partitura scrisă.

Registrația variată, stabilită cu grijă, a oferit o mare bogăție de sonorități, puse în slujba sublinierii

și dezvăluirii depline a conținutului muzicii (excepțăm de la această caracterizare numai Fuga în mi minor, în care unele timbre nepotrivite au întrerupt firul curgător al desfășurării muzicale).

În tălmăcirea lui César Franck (Preludiu, Fugă și Variațiune) am cunoscut forța expresivității poetice a interpretului.

Programul recitalului lui Helmut Plattner a cuprins și două prime audiții contemporane: Toccata și fuga în fa minor de compozitorul german Johann Nepomuk David și o sonată a compozitorului romîn Andrei Porfetye. Lucrarea acestuia din urmă vădește o bună stăpînire a meșteșugului componistic și a posibilităților tehnice și expresive ale orgii. Se remarcă tendința către un limbaj modern ponderat — cu unele influențe din Messiaen în partea I-a — și către un colorit timbral de efect.

Preferințele noastre se îndreaptă către Larghetto espressivo — mișcarea a II-a. În rezonanțe de cîntec lung, ea relevă un lirism de bună calitate care pare a fi (judecînd și după Cantata pe versuri de Labiș) trăsătura fundamentală a personalității compozitorului.

★

Interesului manifestat de public pentru repertoriul preclasic i-a răspuns în luna martie, concertul — organizat de Filarmonică — care a reunit sub bagheta competentă a tînărului dirijor Alexandru Șumski un mic ansamblu de cor a cappella și o formație instrumentală de cameră. Au fost interpretate madrigale și vilanele aparținînd unor cunoscuți compozitori francezi și italieni, iar violoncelistul Radu Aldulescu a prezentat două lucrări concertante. Programul s-a încheiat cu cantata profană nr. 211 denumită „a cafelei" de I. S. Bach.

Și de astă dată, arta valorosului nostru violoncelist în piesa de concert de François Couperin și mai ales în Concertul în si minor nr. 9 de Vivaldi — în primă audiție — ne-a captivat prin complexitatea și bogăția expresiei, care reunește certe calități de virtuozitate tehnică cu atributele unei muzicalități deosebite și al unei maturități depline. Ansamblul și dirijorul — acesta din urmă susținînd în Concertul de Vivaldi și partida clavecinului — au secondat cu competență desfășurarea solistică a violoncelului, dovedind un bun simț al stilului, al ritmului, al frazării, o omogenitate surprinzătoare pentru o formație recent constituită și încă puțin experimentată.

Am fi preferat, în locul „Cantatei cafelei" — deși cunoașterea unei lucrări de o factură diferită creației rigurosului maestru este instructivă — o altă piesă de același gen, mai potrivită în complexul concertului.

Împiedicați mult de o traducere neartistică, interpreții Emilia Petrescu și Marius Rintzler au reușit totuși să redea atmosfera de umor a piesei.

OASPEȚI

Actuala stagiune a prilejuit posibilitatea de a aprecia pe cîțiva dintre reprezentanții de frunte ai tinerei generații de violoniști sovietici.

După Valerii Klimov, Jan-Ter Mergherian și Boris Gutnikov ne-am întîlnit — în luna martie — cu Nina Beilina și Igor Bezrodnîi.

Discipoli ai aceluiași mare maestru al pedagogiei și violonisticei sovietice Abram Iampolski, Nina Beilina și Igor Bezrodnîi posedă în același grad calitățile școlii care i-a format, dar se manifestă ca personalități artistice distincte.

După premiul obținut la cel de-al doilea concurs internațional „George Enescu" (București 1962), Nina Beilina a repurtat noi succese, cucerind laurii concursului internațional „Ceaikovski" de la Moscova (1962) și aprecierile unanime ale publicului din patria sa și din țările unde a întreprins turnee (R. P. Bulgaria — R. S. Cehoslovacă, R. P. Romînă).

Nina Beilina este un temperament artistic ale cărui avînturi pasionate sînt subordonate voinței încordate și unui control de maximă concentrare. Interpretările sale relevă o participare interioară puternică, dar totdeauna controlată și măsurată de o gîndire lucidă, logică, echilibrată.

Am verificat aceste afirmații în cadrul amplului recital al violonistei, susținut la Ateneu. Din repertoriu, desprindem mai întîi cele trei lucrări de consistență, trei sonate aparținînd unor epoci și unor personalități creatoare total diferite: Mozart (Sonata nr. 12 în mi bemol major), Brahms (Sonata nr. 1 în sol major op. 78) și Prokofiev (Sonata pentru vioară solo), — la care s-au alăturat piese mai scurte de Ceaikovski (Serenada melancolică și Vals-Scherzo) și Sarasate (Romanță andaluză și Capriciu basc).

Acompaniamentele susținute de pianista sovietică Taisia Merkulova s-au distins prin redarea diferențiată a variatelor stiluri prezente în recital. Adeseori — și în deosebi în partea a II-a a Sonatei de Mozart Andante con moto — pianul a depășit rolul unui simplu acompaniator devenind un partener egal și valoros.

Din șirul tinerilor violoniști citați mai sus Igor Bezrodnîi este „cel mai bun între cei mai buni". Performanțele sale solistice au cunoscut, încă cu mulți ani în urmă, o consacrare internațională — premiile concursurilor „Ian Kubelik" și „J. S. Bach".

Actualmente în vîrstă de 33 de ani, violonistul sovietic îmbină în chip admirabil atributele tinereții cu cele ale maturității. Dezinvoltura tehnică atinge pragul virtuozității, care nu se desfășoară niciodată „în sine" ci în strînsă concordanță cu necesitățile unei exprimări muzicale cît mai complexe. Tonul amplu, catifelat, contribuie la impresia de intensă și sinceră dăruire pe care o degajă interpretările artistului.

Recitalul, alcătuit numai din lucrări de reală valoare, a subliniat afinitățile interpretului cu paginile lirice ale sonatinei în re major de Schubert, ale unora dintre preludiile de Șostakovici, ale Nocturnii de Szymanowsky și Romanței de Rachmaninov. Prokofiev — Sonata nr. 2 în re major, Strawinski — „Dansul rus" din suita „Petruşka" au valorificat dinamismul și simțul său ritmic.

În interpretarea Sonatei în la major de César Franck — deși a cuprins momente de autentică și vibrantă emoție — Igor Bezrodnîi, impulsionat de temperamentul său tumultuos, a pierdut linia mare a arhitectonicii, dînd întîietate, nu conținutului preg-

nant al acestei lucrări ci unei expresii mai libere, dar de mai mică intensitate emoțională.

Cu excepția acestei sonate — unde a avut o contribuție mai ștearsă — A. Makarov s-a dovedit un muzician sensibil și un acompaniator experimentat.

Evenimentul cel mai important al perioadei de care ne ocupăm — și unul dintre momentele de culme ale stagiunii — au fost cele două recitaluri ale marii cîntărețe Zara Doluhanova.

Personalitatea artistică excepțională a interpretei este apropiată publicului romînesc, Zara Doluhanova fiind pentru a patra oară oaspetele țării noastre. Ca și în celelalte întîlniri ne-a captivat farmecul irezistibil al prezenței sale scenice, ne-a cucerit noblețea și veridicitatea mesajului său, care pătrunde adînc, asemeni unui fluid magnetic, pînă în cele mai ascunse străfunduri ale sensibilității auditoriului. Esența emoțiilor ce le trezește cîntul Doluhanovei, nu ține numai de calitățile minunate ale glasului său — caracterizat ca „glasul de aur al secolului" — ci și de existența acelor elemente care definesc un talent sclipitor, apropiat de genialitate. Din programele recitalurilor Zarei Doluhanova — la pian Nina Svetlanova — s-a desprins vastitatea repertoriului său (de la creațiile muzicii preclasice pînă la cele mai valoroase opere ale compozitorilor contemporani, fără a uita cîntecul popular), rod al unei culturi muzicale profunde și al unor posibilități vocale aproape nelimitate.

În cîntecele lui Prokofiev, Șaporin și Sviridov, Doluhanova evocă cu o impresionantă plasticitate imagini ale naturii ruse pentru ca în cele șapte cîntece pe teme populare spaniole ale lui Manuel de Falla și în „Habanera" de Ravel să cristalizeze o altă lume de imagini sonore cu aceeași perfectă autenticitate în redarea nuanțelor coloristice specifice.

Și în cîntecele compozitorului englez Benjamin Britten ea desprinde fondul intonațiilor folclorice. Inflexiunile vocii se mlădiază după necesitățile impuse de particularitățile limbii engleze (Doluhanova cîntă totdeauna în limbile originale ale textelor), conturînd cu finețe expresia diferită a fiecărui cîntec — e de neuitat excepționala redare a melodiei de leagăn „Lulla-by, baby".

Din folclorul patriei sale, Zara Doluhanova alege cîntecul de fremătătoare nostalgie „Cocorul", ca apoi, numai în cîteva minute — răspunzînd cererilor entuziaste ale publicului — să se transforme pe rînd în Cherubino din „Nunta lui Figaro" de Mozart sau în drăgălașa Laurette din „Gianni Schichi" de Puccini. Interpretînd arii de operă, marea cîntăreață sovietică ne dezvăluie încă o latură a măiestriei sale.

★

Se cuvine să menționăm și concertul trio-ului alcătuit din soprana Angelica Tuccari, flautistul Conrad Klemm și pianista Loredana Franceschini care a susținut un program de muzică aparținînd unor compozitori ca: Scarlatti, Tellemann, Bellini, Donizetti, Verdi etc.

Dintre cei trei artiști amintiți o cunoșteam numai pe Angelica Tuccari. Din concertele date cu formația „I Menestrelli" ni s-a arătat ca o cîntăreață sensibilă, cu reală aplicație pentru muzica preclasică.

Am găsit-o încă în progres, cu o mai bună precizare a stilului, conturînd o lume bogată de sentimente într-o atmosferă dominant senină („Fluturașul" de Bellini, „Caierul" de Donizetti), dar fără intensitatea vibrației interioare în paginile mai dramatice („Chip îndurerat" de Bellini sau „Nu te apropia" de Verdi) și cu oarecare înclinații către efectele „ușoare" („Nu vreau să mă îndrăgostesc" de Donizetti).

Konrad Klemm — solist al orchestrei de la Santa Cecilia — este un flautist dotat cu o tehnică sigură și un ton amplu. Respirația scurtă îi produce unele dificultăți în frazare (Sonata în re de Da Vinci).

Regretăm înlocuirea clavecinului cu pianul, care a împiedicat în bună parte redarea autentică a unora dintre piese.

★

Cîteva cuvinte despre programele de sală, mijloc important pentru orientarea ascultătorilor. Fără a avea pretenția la concertele de cameră a unor caiete așa de ample ca cele de la concertele simfonice, se simte totuși nevoia unor programe mai cuprinzătoare, în care să se explice anumite lucrări cu caracter mai dificil, mai greu sezisabil.

La un concert ca cel de muzică contemporană din 20 martie, un asemenea program ar fi constituit un îndreptar prețios, putînd să apropie pe ascultător de lucrările prezentate în primă audiție și îndeosebi de cele romînești.

Energia depusă pentru făurirea cuvîntului introductiv despre liedurile lui Schumann (în general bine documentat, dar prea lung și cu unele confuzii) ar fi găsit o mai bună canalizare dacă s-ar fi îndreptat către explicarea unor lucrări mai puțin cunoscute.

S-a simțit nevoia unui program de genul celui ce însoțește ciclul „Muzica de-a lungul veacurilor" și pentru concertul de muzică preclasică dirijat de Alexandru Șumski.

Programele OSTEI ne provoacă îngrijorare. Sînt neglijente și nu arareori incompetente. Cum să ne explicăm, în programul Zarei Doluhanova traducerea cunoscutului lied „Der Nussbaum" de Schumann cu termenul „Aluniș" (termen preluat apoi și de Televiziune în anunțul făcut la recitalul artistei)!

De ce, în programul trio-ului italian amintit compozitorii nu sînt trecuți cu numele lor întreg, mai ales cînd se știe că în istoria muzicii nu există un singur Scarlatti? Tatălui — Alessandro Scarlatti (1659—1725) — sau fiului — Domenico Scarlatti (1685—1757) — îi aparține cantata interpretată?

Sînt numai două din multiplele exemple ce se pot da și care impun OSTEI, în ceea ce privește redactarea și tipărirea afișelor și programelor, o muncă mai atentă, cu mai mult simț al răspunderii.

ANA FROST

Orchestra de muzică ușoară a I.O.R.

Pe linia acțiunii, inițiată mai de mult de Uniunea compozitorilor, în vederea sprijinirii formațiilor artistice de amatori din întreprinderi și uzine, am luat un contact strîns, încă din anul 1961, cu formația de muzică ușoară de pe lîngă întreprinderea „Industria optică romînă."

Era un mic ansamblu care a luat ființă în 1957 din dorința de a răspunde exigențelor artistice ale celor cîteva mii de salariați ai întreprinderii.

La început, mica orchestră grupa o secție ritmică și un acordeon. Prezența, începînd din anul 1960, a dirijorului Victor Dușmănescu, care a fost însărcinat de Casa de creație cu instruirea acestei formații, *s-a făcut simțită în chip pozitiv*. Treptat, mica orchestră a crescut. Ea cuprinde în prezent cinci viori, un flaut, un clarinet, două chitare, două mandoline, un acordeon, un contrabas și baterie. Deosebit de acestea, dirijorul Dușmănescu a selecționat și două grupuri vocale mixte (opt fete și tot atîți băieți) care cîntă la unison. Interpretînd în condiții cu totul satisfăcătoare un repertoriu alcătuit din bucăți de muzică ușoară românească și străină orchestra a reușit să fie premiată, pe raion, la concursul ținut în 1961.

Trebuie să spun că, în contrast cu experiența pe care o încercasem mai înainte la fabrica „Adesgo", unde nu am găsit înțelegerea nici susținerea necesară din partea conducerii întreprinderii care vădea dezinteres față de manifestările artistice, la întreprinderea „Industria optică romînă" am aflat cu totul alt climat de muncă.

În primul rînd, dirijorul Dușmănescu, lucrează stăruitor, cu fiecare membru al orchestrei. El este un instructor devotat, preocupat de creșterea nivelului artistic al fiecărui instrumentist în parte. În vreme ce alți dirijori înjghebează programe menite a face față doar formal exigențelor artistice ale colectivelor din instituții, aici am găsit preocuparea arzătoare pentru educarea muzicală a tinerelor elemente. Dirijorul explică fiecărui instrumentist problemele de tehnică și de interpretare legate de o bună execuție. O trăsătură justă de arcuș, o răsturnare de acorduri la acordeon sînt demonstrate direct, detaliate cu grijă, ca la un curs de specialitate. Această muncă artistică rodnică și care m-a cucerit dintru început, explică faptul că la concursul formațiilor de amatori ținut în cinstea aniversării a 15 ani de la proclamarea Republicii, încheiat în decembrie 1962, mica orchestră a întreprinderii a fost distinsă cu Premiul I. La același concurs, solista Aneta Drăgulescu a obținut premiul al II-lea. A fost un frumos succes, care a dat un nou imbold în munca tuturor. Concomitent s-au intensificat pregătirile la repetiții ca și manifestările la Căminele culturale, la Casele de cultură raionale, precum și în comunele Glina, Manolache, Dudești, ș.a.

Deosebit de apreciată a fost prezentarea programului artistic cu ocazia zilei de 8 Martie la Uniunea compozitorilor. Orchestrațiile realizate de către dirijorul Dușmănescu, *conform cu posibilitățile instrumentiștilor*, au făcut ca *Fantezia pentru orchestră* de V. Dușmănescu precum și lucrările *Vioara de aur* de A. Giroveanu, *Mandolina mea* de George Grigoriu, *Trei Mărioare* de Gelu Solomonescu, *O chitară cînta* de V. Veselovski, *Mai ții mine* de Mișu Iancu, să sune bine, armonios. Aneta Drăgulescu, Liliana Nacu și V. Dutchievici au susținut părțile vocale cu o vie participare la interpretare.

Este de subliniat că formația este alcătuită în majoritate din muncitori (80%), restul fiind funcționari ai întreprinderii.

Ca delegat al Uniunii compozitorilor pe lîngă această formație, m-am străduit să stabilesc o legătură cît mai strînsă cu membrii orchestrei. Ei s-au arătat dornici să cunoască unele probleme ale muzicii ușoare contemporane, anumite noțiuni despre formele și ritmurile muzicii ușoare actuale.

Discuțiile tovărășești angajate după repetiții sînt foarte utile și membrii orchestrei au fost totdeauna bucuroși să cunoască date în legătură cu soliștii și compozitorii de muzică ușoară, primind cu mult interes informații despre anumite concerte și în general despre viața muzicală. Sînt elemente de natură să stimuleze gustul și dragostea pentru o muzică cu adevărat valoroasă.

Pasiunea cu care oamenii muncii se preocupă de muzică o vădește și faptul că unul dintre ei, strungar de meserie, a construit cu mijloace proprii un glockenspiel.

La baza acestor realizări stă sprijinul Comitetului de Partid. Formația de muzică ușoară a uzinei „Industria optică romînă" are perspective certe de mărire a ansamblului — de unde posibilitatea unor realizări interpretative mai închegate și mai frumoase.

MIȘU IANCU

Muzică ușoară în mijlocul muncitorilor de la Semănătoarea

În scopul promovării unei creații de muzică ușoară cu o tematică de actualitate cît mai cuprinzătoare, Uniunea compozitorilor a inițiat o serie de cenacluri în care noile lucrări sînt prezentate „pe viu".

O seamă de cîntece noi au confirmat încă o dată posibilitățile inepuizabile de lărgire a sferei tematicii, de îmbogățire și împrospătare a expresiei. Rezultatele colaborării mai strînse cu unii valoroși poeți ca Cicerone Theodorescu, Eugen Frunză, Vlaicu Bîrna, s-au vădit rodnice. Sînt de citat în acest sens cîntecele *Mergea un om* de George Grigoriu pe versuri de Eugen Frunză și *Bărăgan* de Elly Roman pe versuri de Cicerone Theodorescu — expresie

vie a noilor prefaceri din țara noastră. Asemenea colaborări se cer cît mai lărgite și permanentizate.

S-au putut constata cu acest prilej, că o seamă de bucăți de muzică ușoară gravitează de preferință în jurul unei singure teme, a dragostei — *Iubirea nu-i un simplu „te iubesc"* (Mauriciu Vescan), *Cînd apare dragostea* (Richard Stein), *Băiatul cu chitara* (Temistocle Popa), *Te recunosc după glas* (Petre Firulescu), *N-am să te uit* (Aurel Giroveanu), *Amintiri de neuitat* (Noru Demetriad) ș.a. — fiind de făcut observația că unele din aceste cîntece, de un sentimentalism pe alocurea dulceag, nu se diferențiază prea mult între ele și nici față de cele anterioare lor. Compozitorii trebuie să lupte pentru o melodie mai pregnantă, mai originală, în măsură să se impună masei mari a ascultătorilor. Un exemplu pozitiv îl constituie cîntecul prezentat de H. Mălineanu. Dacă în ultima vreme compozitorul nu a produs prea multe cîntece, în schimb puținele pe care le dă la iveală sînt dintre cele mai bune. *Pe poteca dragostei* pe versuri de Nicușor Constantinescu și George Voinescu este o romanță ce se apropie de lied și al cărei lirism cald cucerește pe ascultător. Invenția melodică este originală, plină de prospețime, iar intonațiile românești sînt folosite discret și artistic în țesătura lucrării. În lumina și a altor cîntece asemănătoare, compozitorul apare ca un continuator de remarcabile potențe creatoare, pe linia tradițională a cîntecului liric, a romanței românești.

Compozitorii au reușit pe de altă parte să îmbine într-o bună măsură intonațiile românești cu ritmurile unor dansuri de largă circulație actuală ca biguina (Temiscole Popa), slow-fox (Mișu Iancu), twist (Ștefan Kardoș) etc. Dar folclorul nostru se cere încă studiat, aprofundat, asimilat mai organic.

Este de subliniat faptul pozitiv că un interpret de cultură muzicală cum este Constantin Drăghici (solist al Teatrului de operetă) cîntă cu predilecție muzică ușoară. Frazarea, dicțiunea sa de mare claritate constituie un bun exemplu și pentru alți interpreți din acest domeniu, cu condiția de a le păstra așa, fără exagerări.

Luigi Ionescu, Vasile Micu, Rodica Paliu, Nicolae Nițescu, Florin Dorian ș.a. au avut, la rîndul lor, o contribuție de seamă la interpretarea acestor cîntece, înfățișate ulterior, de către autorii lor, oamenilor muncii de la uzinele „Semănătoarea". Confruntarea acestor cîntece cu masa largă a iubitorilor de muzică a fost plină de interes.

Sala de festivități a uzinelor Semănătoarea arhiplină a primit cu entuziasm cîntecele noi ale compozitorilor. Interpreții lor (îndeosebi Gică Petrescu) s-au bucurat de mult succes.

La discuțiile care au urmat audiției, au participat tovarășii Victor Chiriță, Cornel Stănescu și Nae Dumitrescu de la secția lăcătușeriei, laboranta Marinescu ș.a.

„Ce s-a prezentat — a arătat tov. Marinescu — satisface într-o mare măsură exigențele noastre. Prețuim faptul că autorii cîntecului s-au inspirat din realitățile noi de viață și în acest sens cîntecul compozitorului George Grigoriu ne-a impresionat în mod deosebit".

Unii dintre vorbitori, Nae Dumitru, au socotit totuși că „unele cîntece, îndeosebi tangourile, sînt scrise ca acum treizeci de ani" și au cerut bucăți noi, inimoase. În acest sens s-a exprimat și desenatorul tehnic Daniel Popescu care a cerut ca tinerii compozitori să vină cu cîntece viguroase, puternic ritmate, să aducă o anumită noutate în ceea ce creează.

Mulțumind oamenilor muncii pentru participarea activă la discuții, compozitorul Alfred Mendelsohn, secretarul Uniunii compozitorilor, a expus pe scurt obiectivele majore ale creației de muzică ușoară: înfățișarea frumuseții morale a oamenilor din zilele noastre, legătura cu muzica populară și evitarea alunecării către anumite modele de import ale muzicii ușoare.

Asemenea întîlniri dovedite rodnice, între compozitori și oamenii muncii din fabrici și uzine, vor continua.

J.-V. P.

Concertul corului Palatului Pionierilor

Formație înoită în fiecare an cu elemente talentate provenite din rîndul pionierilor fruntași la învățătură, corul cravatelor roșii (dirijor *Stelian Olariu)* constituie o adevărată școală de canto pentru școlari, unde, în cei treisprezece ani de la înființare (1950), mii de pioneri au deslușit primele taine ale muzicii.

Repertoriul, variat și interesant, are menirea de a cultiva la copii gustul pentru frumos, a le dezvolta sentimente înălțătoare ca patriotismul și internaționalismul proletar. Corul și-a căpătat o meritată reputație atît datorită bogatei sale activități cît și însușirii unor laturi ale tehnicii corale interpretative, ca: omogenitate, puritatea intonației, suplețe, disciplina de ansamblu.

Programul prezentat în sala Ateneului R.P.R. a cuprins *Crainicul primăverii* — O. Lassus, *Copilul și floarea* — J. Brahms, *Grădinița mea* și *Cîntec de copil* — P. I. Ceaikovski, *Închinare Republicii* — H. Jerea, *Două pasteluri* — Al. Velehorschi, *Cîntec de muncă* — E. Lerescu, *Partidului slavă* — Marin Constantin.

Punctul culminant al programului a fost constituit de suita alcătuită din cîntecele lui I. D. Chirescu întitulată *Copiilor lumii, salut,* care înmănunchează unele dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale. *(Mama, Dor, doruleț, Republică măreață vatră* ș.a.). Lucrarea cucerește datorită efectelor de contrast obținute prin alternarea nuanțelor de forte-piano, prin dialogul dinamic dintre cor și soliști, precum și prin intervențiile precise ale pianului (prof. N. Bucur).

Solistele formației, Elena Burghelea și Anca David, dovedesc real talent, voci de calitate, siguranță scenică.

Programul de sală frumos tipărit de cercul de tipografie al Palatului pionierilor.

În genul său, Corul de copii al Palatului pionierilor poate fi socotit pe drept cuvînt o formație cu o tradiție formată, capabilă să ofere momente de desfătare artistică.

C. RĂSVAN

Instantanee

Cu prilejul unui cenaclu de muzică ușoară ținut recent la Uniunea Compozitorilor, un coleg mi-a „destăinuit" cît de greu e să scrii în acest gen corespunzător unor înalte exigențe. Sînt necesare multă măiestrie și o permanentă cizelare pînă la o înaltă realizare. De altfel, același lucru se poate spune și despre cîntecul de mase.

I-am răspuns că sînt nedumerit de ce în fișele de creație ale unor colegi cantitatea predomină în locul calității. Dacă marele public ar ști cîte cîntece de mase și piese de muzică ușoară se scriu pe an și cîte ajung să fie cunoscute ar rămîne mirat.

Cred că bine ar fi să se scrie mai puțin (numai atunci cînd avem cu adevărat de comunicat „ceva" semenilor noștri) iar celor apreciate să li se deschidă toate drumurile *pentru ca marele public să le cunoască și să le îndrăgească...*

★

Anul acesta au fost prezentate în primă audiție nenumărate lucrări de cameră și simfonică, care au suscitat un interes deosebit din partea celor ce le-au audiat.

Să amintim doar cîteva: Sonata pentru vioară și pian de M. Jora, Poemul simfonic de A. Mendelsohn, Concertul pentru orchestră de L. Feldman, Simfonia a II-a și oratoriul „Griviția" de Gh. Dumitrescu, Dansurile simfonice de A. Vieru, Concertul pentru vioară și orchestră de P. Bentoiu, Suita de balet de L. Profeta, Simfonia I de D. Popovici, Mișcare simfonică și Cantata de Glodeanu etc. etc.

Păcat însă că biroul secției simfonice și de cameră a Uniunii compozitorilor nu se grăbește în a organiza discuții pe marginea acestor lucrări. Sînt convins că s-ar putea trage concluzii interesante asupra stadiului actual al creației noastre.

★

Editura muzicală a luat în ultimul timp o inițiativă bună, de a publica concomitent lucrările ce trebuie să apară în două volume. Probabil că „experiența" cu „Drumul operei" a lui A. Hoffman a slujit de învățătură.

Apropos, cînd va apare vol. II așteptat cu mult interes de cititori?

Oare ce părere are tov. Hoffman?

★

E foarte bine ca în analiza unei noi lucrări muzicale, muzicologii noștri să se străduiască a fixa locul acesteia în drumul creator al compozitorului respectiv, ținînd seama de pregătirea, de înclinațiile sale etc.

Un singur lucru nu e recomandabil, ca analiza să pornească nu de la creație, ci de la considerente subiective, de la influența compozitorului în viața muzicală. În asemenea caz, principialitatea rămîne undeva pe plan secundar. Acest lucru este valabil și în cazul analizei artei interpretative.

★

Un grup de spectatori iubitori ai genului concertistic au propus evidențierea orchestrelor noastre simfonice pentru cele mai bune acompaniamente, stabilind și un punctaj interesant ca de exemplu: perfecțiunea acordajului și a intonației, lipsa decalajelor ritmice etc.

Noroc însă că întrecerea n-a început, căci orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii nu i s-ar fi acordat nici un punct pentru felul defectuos în care a acompaniat Concertul în re major de Beethoven pentru vioară și orchestră (joi, 21.III.a.c.).

Păcat, căci această orchestră se bucură din ce în ce mai mult de aprecierea publicului prezent la concertele sale.

★

Casa centrală de creație a editat o broșură cu recomandări pentru formațiile artistice de amatori în vederea întocmirii repertoriului celui de-al VII-lea concurs. O inițiativă foarte bună, dar din păcate tovarășii care răspund de resortul muzical n-au găsit de cuviință să consulte Uniunea compozitorilor pentru a se informa asupra noilor creații de cîntece.

Rezultatul: multe lucrări bune scrise în ultimii ani nu figurează în aceste recomandări.

★

Un spectator propune organizatorilor concursurilor „Cine știe cîștigă" următoarea întrebare: „care este personajul cel mai puțin dorit în cadrul unui concert?"

Răspuns: *fotograful*

P. S. Oare nu se găsesc fotografi melomani care să nu deranjeze dirijorii, soliștii, orchestrele și, bineînțeles, auditorul în timpul concertelor?

★

Anul trecut se luase în cadrul Uniunii compozitorilor inițiativa de a solicita dirijorilor de cor invitarea la repetiții a compozitorilor ale căror lucrări se află în studiul formațiilor ce le îndrumă.

Rezultatele au fost bune, atît pentru formațiile și dirijorii respectivi, cît și pentru compozitori, prin verificarea practică a cîntecelor compuse.

În ultimul timp acest schimb de experiență a cam fost neglijat. Credem că e cazul a se reveni și dezvolta mai pe larg o practică care s-a dovedit eficientă.

DUMITRU BUGHICI

Muzică în mijlocul minerilor

Recent O.S.T.A. a organizat un turneu puțin obișnuit în cadrul activității sale ; este vorba de cîteva concerte ale unei tinere formații de muzică de cameră — Cvintetul feminin — care a prezentat în orașele Petroșeni, Cugir, Craiova și Sighișoara un atractiv și totodată valoros program. Astfel, minerii din Valea Jiului, muncitorii din Cugir au avut posibilitatea de a gusta muzica de cameră în sala de concert. Interesul manifestat de către ascultători — demn de semnalat este faptul că publicul cel mai numeros a fost la Petroșeni și Cugir — precum și atenția cu care au fost urmărite piesele de la început pînă la acordul final, reafirmă concluzia că și muzica de cameră poate contribui la educarea muzicală a maselor largi.

În vederea atingerii scopului, asemenea turnee trebuie însă să îndeplinească anumite condiții : prezentarea unui program atractiv, variat, execuții la un anumit nivel artistic și interpretări entuziaste ce antrenează și captează publicul.

Judecînd după ultimul concert, la care am avut ocazia să asistăm, cvintetul feminin a reușit acest lucru din plin. Formația (Cornelia Bronzetti — vioara I-a, Mădălina Ionescu — vioara a II-a, Crista Depner — violă, Dolores Popa — violoncel, Rodica Giroveanu — pian), în ciuda faptului că este alcătuită din elemente cu o pregătire inegală (două absolvente, două studente care vor termina în acest an și una ce abia a intrat la Conservator) a reușit să se prezinte ca un ansamblu omogen, în cadrul căruia fiecare component aduce un aport substanțial. O a doua trăsătură ce caracterizează formația este entuziasmul, dragostea pentru muzica de cameră de care dau dovadă tinerele interprete, însușiri ce le ajută să treacă cu succes anumite greutăți de ordin tehnic și interpretativ.

Programul a cuprins trei lucrări diferite ca stil : Trioul cu pian de Philipp Emanuel Bach, Cvartetul de coarde op. 59 nr. 2 în mi minor de Beethoven și Cvintetul în fa minor de César Franck. Ceea ce ne-a atras în mod special atenția a fost preocuparea pentru o redare cît mai fidelă nu numai în privința textului muzical ci și a autenticității stilului. Trio de Philipp Emanuel Bach a sunat curat, clar, cizelat. În partea a doua, însă, ni s-a părut că vibratoul era prea intens pentru redarea conținutului emoțional al acestor melodii grațioase. Cvartetul de Beethoven reprezintă o piatră de încercare pentru orice formație rutinată. Deci, nu este de mirare dacă pe parcursul piesei s-au ivit anumite dificultăți (mai cu seamă în acele locuri descoperite cu dialoguri muzicale din cadrul dezvoltărilor) trecute, însă, în mod onorabil. Privind în ansamblu, trebuie remarcat că interpretele au reușit din plin să transmită conținutul emoțional al lucrării. Redarea Cvintetului de Franck s-a dovedit a fi cea mai echilibrată. Aci am admirat gama, deosebit de variată, de sonorități, armonia perfectă între coarde și pian, nuanțarea diferențiată precum și o execuție plină de temperament. Publicul a răsplătit cu aplauze călduroase realizările formației. Această apreciere trebuie să constituie un îndemn pentru munca în viitor a cvintetului, plină de perspectivă. Am dori s-o auzim cît mai des și în Capitală, atît în lucrări de muzică clasică dar mai ales interpretînd muzica românească și contemporană. Succesul turneului ar trebui să fie un îndemn și pentru OSTA în inițierea unor noi turnee de acest gen.

A. P.

Aspecte ale activității artistice de amatori în regiunea Argeș

Înflorirea industrială și economică a regiunii Argeș a dat impuls și unei viguroase mișcări artistice de amatori care crește, se dezvoltă necontenit. Este suficient să arătăm că în regiune activează nu mai puțin de 440 formații corale (jumătate dintre acestea cuprinzînd fiecare peste 100 coriști), circa 1000 brigăzi artistice de agitație, 800 echipe de dansatori, precum și 180 formații instrumentale (mandoline, muzicuțe, fluierași, tarafuri) pentru a înțelege importanța pe care Casa regională de creație din Pitești (care a luat ființă în 1956 — director Zenovie Păun) o acordă ridicării realizărilor acestor formații pe o treaptă cît mai înaltă. Menite să propage arta și cultura în mijlocul maselor, se cuvine fără îndoială, a avea ele, în primul rînd, un anumit nivel artistic cît mai ridicat. În acest scop au fost instituite cursuri de școlarizare a instructorilor. Un grup de 16 profesori calificați (absolvenți de conservator și licențiați) predau teoria și solfegiul, dirijatul de cor, cultura muzicală generală.

Elevii — viitorii instructori — sînt aleși dintre învățători cu oarecare pregătire muzicală ori dintre activiștii culturali mai dotați, din diferite ramuri de producție, din fabrici ori uzine. Clasele cuprind cîte 20 de elevi pentru ca procesul de instruire să se desfășoare în chip cît mai eficient. Instituția își propune ca pînă în 1965 să desăvîrșească pregătirea acestor instructori.

Casa de creație împlinește totodată un rol deosebit de important, culegînd și tipărind folclorul vechi și nou, precum și cîntecele compozitorilor ce reprezintă îndeobște prelucrări de melodii populare din regiune.

Culegerea „Spune Argeș, spune tu, cum a fost și cum e-acum" înmănunchiază creația poeților populari argeșeni. Strîns legate de tradiția poeziei populare, versurile acestora cîntă viața cea nouă, orînduirea noastră socialistă. De însemnătate este și culegerea „Cîntăm viața nouă" — reprezentînd creația muzicală propriu-zisă a compozitorilor din regiune. În chipul acesta, soliștii vocali, recitatorii artistici și colectivele brigăzilor de agitație au posibilitatea să folosească și să valorifice folclorul regional, să-l popularizeze cît mai larg. (Subliniem condițiile gra-

fice excepționale în care au apărut aceste culegeri).

Regiunea Argeș dispune de formații corale de seamă ca de pildă aceea a Palatului de cultură din Pitești care la ultimul concurs republican a luat premiul al treilea. Tot astfel în anii trecuți corul din Rucăr a obținut Premiul I, cele din Domnești și Călinești sînt laureate ale Concursurilor republicane.

Unele coruri cuprind un număr mare de membri (200) ca cele din Vișina și din Scorniceşti (raionul Slatina).

La Pitești și în regiune activează o orchestră semisimfonică de amatori și orchestra populară „Doina Argeșului".

„Doina Argeșului", care a luat ființă în 1955, este o formație ce grupează cîteva zeci de lăutari ce cîntau odinioară răzleți în mici tarafuri. În afară de viori și un contrabas, orchestra mai cuprinde țambale, acordeoane, o cobză, fluier, clarinet și nai. Ea popularizează îndeosebi cîntecele și jocurile culese în regiune : *Căluşul* din Pădureşti, sîrbele „Din Muscel", „de la Trivale", „Băltăreasca din Voinești", jocurile „de doi", brîurile argeșene „pe șase" „pe opt" ș.a. Repertoriul e bogat (peste 100 bucăți) și interesant. O seamă de texte noi, glăsuiesc despre marile prefaceri din viața regiunii : hidrocentrala „16 Februarie", „Argeșule rîu de munte", cîntece de colectivizare etc.

„Doina Argeșului" are meritul de a fi vizitat nu numai toate comunele din regiune, ci de a fi cîntat și la Timișoara, Brăila și Valea Jiului ; în 1961 a întreprins un turneu de o lună de zile în R.P. Bulgaria, care s-a bucurat de un frumos succes. Un pas înainte va fi realizat prin intensificarea alfabetizării muzicale a instrumentiștilor și printr-o interpretare în care ornamentațiile lăutărești să-și aibă desigur locul lor, dar fără excese. În această privință conducătorului formației, Gheorghe Moreanu, care este un bun muzician și bun organizator, îi revine principala sarcină.

Un important aspect al revoluției culturale îl oferă avîntul luat de învățămîntul muzical. Sîntem departe de timpurile cînd, din pricina unei mentalități retrograde, meseria de muzicant nu era un lucru de mîndrie ci dimpotrivă. Azi viața nouă, cultura socialistă, au înlăturat aceste prejudecăți. Părinții sînt fericiți ca odraslele lor să poată fi admise să studieze muzica iar Școala medie de muzică din Pitești a ajuns în răstimpul cîtorva ani să fie frecventată de peste 400 de elevi. Am asistat la un concert dat în Sala Teatrului local de elevii școlii.

Școala a organizat un cor și o orchestră care sînt în măsură să facă față diverselor manifestări artistice din cadrul instituției și chiar dinafara ei. Corul acompaniat de orchestră sub conducerea dirijorului Petre Stoian, directorul școlii, a prezentat mai mult cîntece cu caracter de masă de Ion Chirescu, Laurențiu Profeta ș.a., după care a urmat un lung recital la diverse instrumente : pian, vioară, violoncel, clarinet, corn ș.a. Recitalul a scos în evidență o seamă de talente — unele remarcabile — pe care profesorii le îndrumează cu mult sîrg. O surpriză — deosebit de plăcută ne-a oferit-o orchestra, alcătuită din cîteva zeci de elemente care se aplicau cu entuziasm la executarea muzicii de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Profesorul Stavăr Nistor a organizat acest concert și a realizat totodată, împreună cu prof. Fanciali, aranjamentele orchestrale pe măsura posibilităților elevilor.

Pe marginea concertului ascultat cu multă atenție de cîteva sute de persoane (nu numai de părinții și rudele elevilor) sînt de făcut și unele observații.

Este, fără îndoială, extrem de pozitiv faptul că elevii deprind de timpuriu să cunoască și să iubească muzica marilor clasici.

Asemenea muzică valoroasă este împărtășită totodată și marelui public care odinioară nu ajungea să asculte decît muzica militară locală, aceea a vreunei trupe de operetă ori cea popularizată în turneele sale, de Constantin Tănase și teatrul său.

Credem însă că unele lucrări de Bach, Haydn, Beethoven, atît din cadrul recitalului cît și al concertului dat de orchestră, au depășit posibilitățile de înțelegere și execuție ale elevilor. Boccherini, Ceaikovski, Paderevski au fost mult mai pe măsura micilor interpreți.

Au fost prezente în program și unele lucrări romînești de Drăgoi (Miniaturi) și Fanciali (Balada pentru vioară și orchestră). Se simte nevoia însă a unor piese instrumentale pe care compozitorii noștri să le scrie anume pentru elevii școlilor de muzică.

Conducerea școlii trebuie să se îngrijească cu mai multă eficiență de calitatea instrumentelor.

Toate aceste observații nu știrbesc nici meritele profesorilor, nici talentul și valoroasele realizări ale elevilor.

Un rol important în culturalizarea maselor îl împlinește Teatrul de Stat „Al. Davilla" (Director Dinu Constantin) cu cele trei secții : Dramă, Estradă și Păpuși.

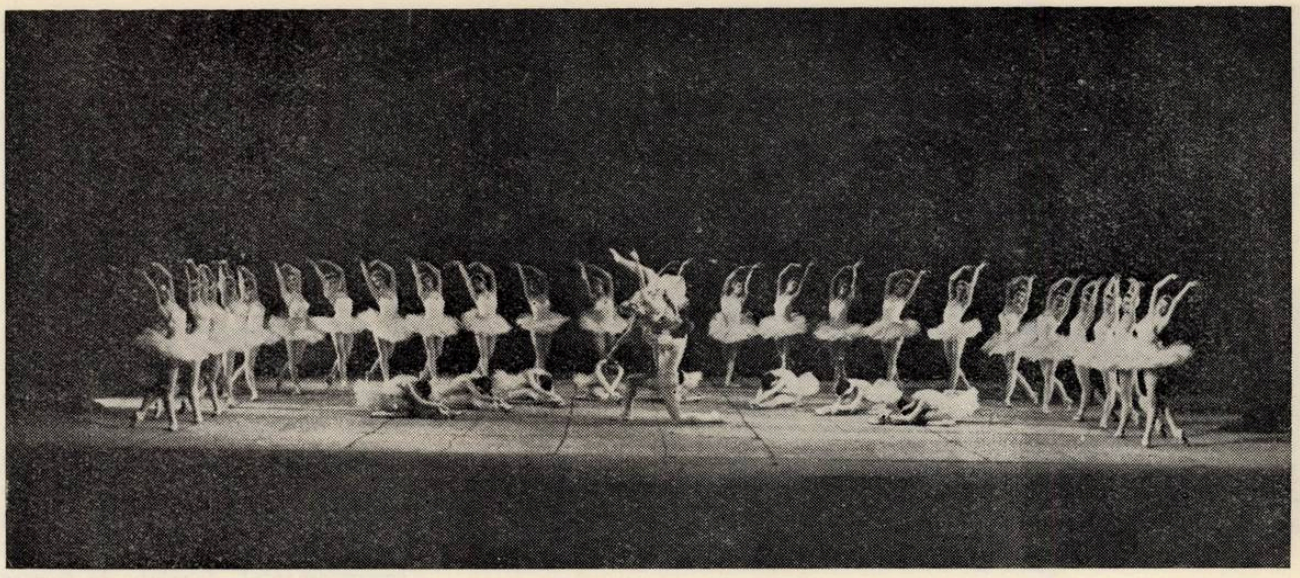
Teatrul de Estradă prezintă concerte-spectacol, comedii muzicale și spectacole de revistă — acestea din urmă axate, în majoritatea lor, pe realitățile actuale, pe realizările din regiune.

Comediile muzicale sînt foarte bine primite de public. „Căsătoria din interes" de pildă a însumat peste 250 de spectacole, (bine-nțeles nu numai la Pitești ci în întreaga regiune, unde teatrul efectuează deplasări frecvente). Cu acest spectacol au fost întreprinse și două turnee în țară care s-au bucurat de succes.

Aria regională în care Teatrul își desfășoară activitatea este întinsă : Găiești, Curtea de Argeș, Cîmpu-Lung, Slatina, Rîmnicu-Vîlcea, Drăgășani. Animatorul teatrului de Estradă este compozitorul Eugen Cerbu care și-a dedicat de mai mulți ani munca artistică acestei instituții. Au fost însă concerte-spectacol la care muzica a fost creată și de alți compozitori ca Emanoil Ionescu (spectacolul „Ora H și un sfert"). În ceea ce privește textele, teatrul beneficiază de unele colaborări locale cît și ale unor autori ca Nicolae Kanner, Ion Lucian etc. Desigur însă că atît sub raportul muzicii cît și al textelor o participare mai largă și a altor compozitori și poeți va fi totdeauna binevenită. Ea ar contribui la diversificarea și înviorarea spectacolelor.

În lumina tuturor celor de mai sus rezultanta activității artistice fie ea de amatori ori profesioniști, poate fi socotită, cu evidență, rodnică și înfloritoare.

J.-V. P.



Turneul baletului bucureştean în Italia

Ultimele zile ale lunii martie au adus un succes însemnat în activitatea colectivului de balet al Teatrului de operă şi balet din Bucureşti : turneul în Italia cu Lacul lebedelor de Ceaikovski.

Catania a fost oraşul din Sicilia „unde au zburat şi dansat lebedele bucureştene", purtînd mesajul artei coregrafice romîneşti şi al muzicii genialului compozitor rus.

Localitate cu îndelungat trecut istoric, Catania oferă o minunată îmbinare de privelişti ale vechilor aşezări greceşti şi romane (Odeonul — amfiteatrul roman, teatrul grec, temple) cu peisaje naturale între care domină vulcanul Etna, învesmîntat în zăpezi nu prea imaculate. Albastrul Mării Ionice sau frumuseţea litoralului cu numeroase mici insule atrag de asemenea privirile. Oraşul nou trăieşte astăzi mai mult prin prezenţa ultimelor secole ; predomină clădirile vechi, castelele şi palatele istorice, case memoriale, grădini şi pieţe publice, catedrale etc.

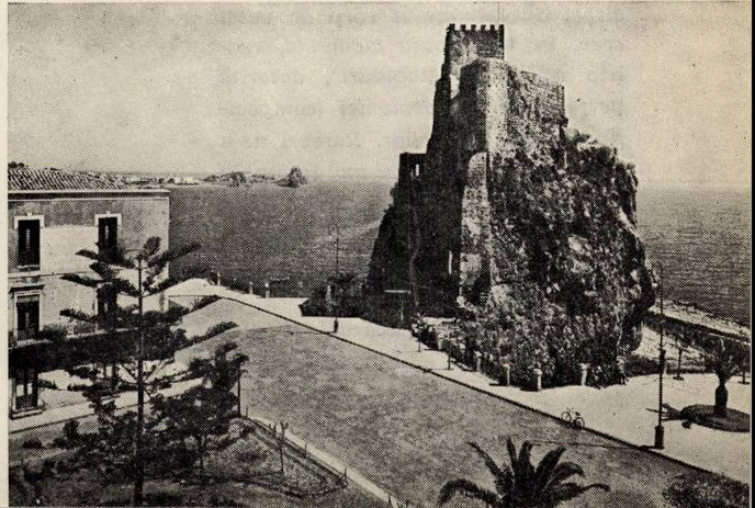
Îndată după sosirea la aeroportul Fontana Rossa, aceste locuri noi au atras şi interesat pe cei sosiţi, dornici să le viziteze pe cele mai importante : casa lui Bellini, castelul Ursino, palatul Biscari, poarta Garibaldi, Via Crociferi, piaţa Dante.

Spectacolele baletului bucureştean au avut loc la Teatrul Massimo Bellini — teatru de tradiţie în arta de operă italiană —, în al cărui repertoriu, de ajuns de redus, am remarcat printre altele : „Cavalerul Rozelor" de R. Strauss, „Norma" de Bellini, „Samson şi Dalila" de Saint-Saëns, „Elixirul dragostei" de Donizetti, opere de Puccini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Bizet. Printre interpreţii acestui teatru se numără personalităţi de renume mondial, ca dirijorii Tullio Serafim, Hermann Scherchen, Francesco Pradelli sau cîntăreţii : Mario del Monaco, Virginia Zeani, Nicola Rossi Lemeni, Antoaneta Stella, Rina Gigli, Gianna Galli, Carla Ferrario, Umberto Borso etc.

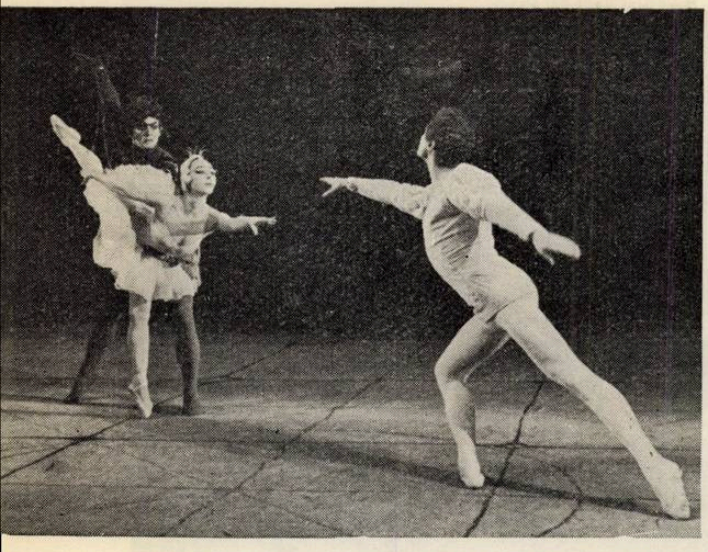
Balerinii romîni au păşit cu emoţie pe scena înclinată a teatrului. După repetiţiile pregătitoare a sosit ziua spectacolului. Întregul colectiv aştepta începerea spectacolului de debut în faţa publicului italian cu conştiinţa unei duble îndatoriri ; în primul rînd, de a prezenta arta de balet a patriei sale la cel mai înalt nivel artistic şi, în al doilea rînd, de a corespunde exigenţei primei reprezentaţii integrale a baletului „Lacul lebedelor" în Catania.

Cele patru spectacole cu „Lacul lebedelor" ca şi recitalul susţinut de balerinii solişti au fost salutate cu aplauze prelungite, ce răsplăteau fiecare număr, scenă sau act al baletului. Primirea călduroasă de care s-au bucurat spectacolele baletului bucureştean şi-a găsit răsunet în numeroase materiale apărute în presă.

Sub titluri sugestive — „Un ansamblu artistic formidabil", „Ceaikovski cu al său „Lac al lebedelor" a făcut să viseze publicul de la Teatrul Massimo" —, ziarele din localitate sau chiar din alte oraşe apreciau sosirea colectivului romîn ca unul dintre cele mai importante evenimente artistice ale stagiunii.



Peisaj din Catania



„Lacul lebedelor"

Interpreții principali

„Perfecțiunea ansamblului, absolută, unitară, a fiecărei mișcări din partea fiecărui component al corpului de balet, sînt de-a dreptul extraordinare. E de la sine înțeles că la acest rezultat s-a ajuns în virtutea unei discipline de lucru susținute. Aplauzele foarte frecvente și puternice, cu care publicul a răsplătit pe interpreții baletului, au demonstrat deplinul succes al „Lacului lebedelor" scrie criticul Paolo Arrano în ziarul „La Sicilia".

Vorbind despre spectacol, ziarul „Expresso Sera" din 2 aprilie 1963 scrie : *„Coregrafia lui Oleg Danovski, respectînd, într-un mod inteligent și organic în același timp, intențiile muzicale ale autorului, ne face să urmarim cele patru acte cu o atenție dublată de interes, iar publicul este mereu gata să aplaude acest spectacol bogat în calități artistice și atît de plin de inventivitate. Aprecierile exprimate fără rezervă de publicul din Catania revin pe deplin atît soliștilor cît și disciplinatului corp de balet care, în numeroase momente, realiza adevărate „tablouri", datorită perfecțiunii și armoniei compoziționale ale mișcărilor. Rareori ne-a fost dat să apreciem un ansamblu mai omogen și mai artistic, selecționat cu atîta grijă. Aplauzele la scenă deschisă, puternice, entuziaste, îndelungi și călduroase au izbucnit la finele fiecărui act, răsplătind pe toți realizatorii spectacolului".*

„În dublul rol al Odettei și Odilliei, Irinel Liciu a fost o interpretă excepțională, cu o rară „linie" de arabesc, picioare splendide, siguranță în executarea piruetelor („La Sicilia"), „Magnifică interpretarea lui Irinel Liciu, cu temperamentul unei mari artiste" („Corriere di Sicilia").

„Ileana Iliescu în rolul principal posedă acea muzicalitate instinctivă ce se transmite fulgerător de la creier la mușchi și ajunge direct la spectator, emoționîndu-l" („Expresso Sera").

Tot în rolul Odettei, *„Cristina Hamel a transmis prin interpretarea sa toată dulceața și sensibilitatea, care constituie partea dominantă a caracterului său, punîndu-și tehnica coregrafică în slujba unor calde sentimente umane"* („Expresso Sera").

„Gheorghe Cotovelea în Sigfried a fost mai mult decît un mare prim balerin, un excelent partener care a ridicat personajul cu înaltă școală". („La Sicilia").

Vorbind despre interpreții spectacolului, criticul Giuliano Consoli mai remarcă în articolul publicat în „Expresso Sera" : *„jocul tînărului Sergiu Ștefanski în rolul lui Sigfried. marea sa „linie" și atitudine distinsă, cu adevărat princiară"* — *„exactitatea și forma dramatică a lui Petre Ciortea în redarea personajului negativ Rotbart", „ca și unitatea lebedelor mici, culoarea și temperamentul, degajate de fiecare dans al marelui divertisment din actului III", „în rolul bufonului, interpretat de Alecu Marin, am putut regăsi comunicativitatea și farmecul personajelor „comediei del'arte", specific italiană".*

S-a bucurat de asemenea de frumoase aprecieri scenografia spectacolului, în care *„decorurile create de Ion Ipser sînt interesante și organice, în culori alese cu inteligență".*

Vorbind despre conducerea muzicală a spectacolelor, același critic remarcă : *„La succesul spectacolului, care a fost adevărată desfătare estetică, a contribuit în mod substanțial conducerea orchestrei de către dirijorul Cornel Trăilescu, care a dirijat cu competență, sensibilitate și siguranță, reușind să îmbine exigențele tehnice ale scenei cu respectul cuvenit intențiilor muzicale ale compozitorului".*

ȘTEFAN IOAN

Scenă din „Tarantella"

Prezenţe romîneşti

În cursul lunii ianuarie, tenorul Ion Piso a cîntat pe scena Teatrului Mare Academic din Moscova precum şi la teatrele de operă din Perm şi Minsk. În revista Sovetskaia Kultura (ianuarie 1963) au apărut sub semnătura lui M. Ermler, următoarele aprecieri :

„Artistul, posesor al unei viguroase voci de tenor liric şi al unei excelente şcoli vocale, a reuşit să învingă toate dificultăţile legate de interpretarea ducelui (din opera Rigoletto n.r.). Partenerii au fost Deomidova, Kiselev şi Klepţkaia, cu care artistul a stabilit repede o colaborare creatoare.

Interpretarea artistică, temperamentul de invidiat şi muzicalitatea sa au fost pe merit apreciate de exigentul public moscovit, care a făcut o primire călduroasă cîntăreţului romîn". Iar „Zvezda" din Perm, scrie la 13 ianuarie 1963, următoarele :

„Ca şi în Rigoletto, dar mai ales în Traviata, unde Ion Piso a interpretat rolul lui Alfred Germont, vocea artistului ne-a prilejuit înainte de orice o adevărată desfătare. El are o voce sonoră de tenor, bine echilibrată în toate registrele. Solistul posedă, în mod ireproşabil, maniera tipic italiană de execuţie, vădind totodată o uimitoare tehnică vocală..."

Redacţia revistei „Sovetskaia Muzîca" s-a adresat lui M. Kiselev artist al Poporului din R.S.F.S.R. care în acea seară a interpretat rolul titular Rigoletto, rugîndu-l să împărtăşească impresiile despre partenerul său de peste hotare :

„Ion Piso — a declarat M. Kiselev în nr. 2 din 1963 al revistei „Sovetskaia Muzîca" — *are o şcoală vocală excepţională. Vocea sa de tenor liric sună liber şi expresiv în toate registrele. Cîntăreţul a interpretat excelent toate scenele solistice şi de ansamblu ale operei.*

Ţinuta scenică a lui Ion Piso este gîndită minuţios, remarcîndu-se prin desăvîrşirea concepţiei.

În interpretarea personajului, el împleteşte minunat priceperea de a se îndrăgosti cu sinceritate, cu frivolitate şi asprimea pe care o dezvoltă în el puterea nemărginită.

Contactul cu oaspetele nostru din Romînia prietenă a adus tuturor celor ce au participat la spectacol o creatoare desfătare. Spectatorii din Moscova l-au întîmpinat cu căldură pe artistul romîn aflat în turneu."

În „Narodna Kultura" din Sofia (9 martie a.c.), K. Karapetrov face următoarele aprecieri :

„Ion Piso posedă un frumos glas de tenor liric-spinto cu un registru mediu sonor şi acut strălucitor care ajunge la un „do" de virtuoz.

Vocea sa, bine timbrată, are o sonoritate omogenă în toate vocalele cu excepţia lui „i" care se îngustează...

Temperamentul şi frazarea sa cu caracter meridional au lăsat o puternică impresie. Arta tînărului cîntăreţ romîn este plină de pasiune mereu crescîndă care merge către o adevărată elevaţie artistică.

De asemenea, oaspetele se acomodează excepţional cu diferitele situaţii scenice captivîndu-ne prin sentimentele ce ni le transmite, fără a căuta efecte forţate.

Talentul cîntăreţului poartă semnele unei mari intensităţi, el este în acelaşi timp, de un puternic şi romantic sentimentalism. Tinereţea şi fizicul atrăgător al lui Ion Piso şi prezenţa sa scenică l-au ajutat să contureze personajul Rodrigo."

★

Cu prilejul executării în primă audiţie, la Geneva, a Concertului pentru violoncel şi orchestră de Anatol Vieru, presa elveţiană a consacrat acestui eveniment artistic articole elogioase. Ziarul „La Suisse" din 28.III.1963, care apare la Geneva, scrie sub titlul *Anatol Vieru premiul „Regina Maria José"*, între altele, următoarele : *„...Această lucrare s-a bucurat de un succes călduros pe lîngă numerosul public de invitaţi care a asistat la prezentarea ei. Succes datorit fără îndoială forţei expresive cu care Anatol Vieru a ştiut să împodobească muzica sa. Ea se afirmă printr-o vigoare ritmică ce face loc, din cînd în cînd, unor expansiuni lirice care se inspiră din tradiţiile folclorice. Succes datorit, de asemenea, interpreţilor : în primul rînd lui Vladimir Orlov, violoncelist care s-a făcut cunoscut — sînt de atunci cîţiva ani — la Geneva în urma unui concurs internaţional ce stăruie în amintirea noastră, apoi orchestrei Suisse romande, care condusă de Jean Marie Aubeson, a fost o parteneră strălucită a solistului, într-un rol adesea dificil."*

Iar „Tribune de Genève" din 29 martie, scrie, între altele, următoarele :

„Impresia generală pe care o lasă lucrarea este aceea a unui muzician care se caută, dar care se caută cu multă independenţă şi libertate. Trebuie să fim recunoscători juriului Concursului Regina Maria José pentru că a preferat nenumăratelor creaţii a la Webern sau a la Boulez, ce împovărează programele de avangardă, o lucrare care ţinînd seamă de criterii muzicale bine definite, nu invocă nici un mister pentru a-şi ascunde anumite puncte slabe şi care are şi culoare şi invenţie ritmică.

Cu prilejul celor două execuţii, concertul lui Anatol Vieru a fost admirabil prezentat de violoncelistul Vladimir Orlov, instrumentist a cărui interpretare a apărut de înaltă clasă, cu o ritmică plină de nerv şi o sonoritate pură şi colorată — precum şi de către Jean Marie Aubeson şi muzicienii Orchestrei Suisse Romande care, avînd de făcut faţă unei partituri foarte delicate, s-au situat deasupra oricărei laude."

Cronica discului

Numele lui Nicolae Herlea a trecut de mult hotarele țării; apreciat pentru frumusețea și vigoarea vocii sale ca și pentru prezența scenică și talentul cu adevărat dramatic, baritonul romîn a stîrnit binemeritate aplauze pe marile scene europene de operă. Discul *E C E — 092*, al doilea din colecția „Mari cîntăreți romîni", cuprinde un recital de arii din opere italiene. Figurează aici Verdi, în mod masiv *(Trubadurul, Rigoletto, Bal mascat, Traviata)*, Rossini *(Bărbierul din Sevilla)*, Giordano *(Andréa Chénier)* și Leoncavallo *(Paiațe)*. Vocea excelentă a lui Herlea te face să-l compari cu marile glasuri ale lumii — și comparația nu-i este defavorabilă. Frumusețea timbrului, amploarea, sînt cu adevărat remarcabile. Întreg arsenalul mijloacelor belcanto-ului îi este la îndemînă și Herlea îl pune în slujba expresiei dramatice. Ariile sînt cîntate în limba italiană; dicțiunea, în general bună, cedează uneori necesităților de culoare. Acompaniamentul, corect, este susținut de Orchestra de studio a Radioteleviziunii dirijată de Constantin Bobescu și de Orchestra simfonică a Cinematografiei sub conducerea lui Jean Bobescu. Remarcabilă fidelitatea înregistrării; vocea nu „sparge" microfonul, nu apare deformată iar sentimentul pe care ți-l lasă este identic cu cel din sala de spectacol.

În galeria marilor violoniști contemporani, Henryk Szeryng ocupă un loc de seamă. Frumusețea tonului și acuratețea tehnicii, repertoriul de o varietate puțin obișnuită, proprietatea stilului, vasta activitate concertistică internațională îi asigură acest loc. Oaspete al celui de-al doilea Festival Enescu, el își prelungește prezența în rîndurile iubitorilor de muzică din țara noastră prin intermediul înregistrărilor Electrecord efectuate cu acel prilej. Pe lîngă înregistrările documentare apărute în zilele Festivalului, semnalăm un disc *(E C D — 1018)* cuprinzînd un program Bach: *Concertul în mi major* (acompaniază Orchestra simfonică a Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta) și *Ciacona*. Calitatea principală a înregistrării este prospețimea; imaginea se transmite continuă, chiar cu infime imperfecțiuni de ordin tehnic ale interpretului, făcîndu-te să retrăiești aievea emoția din sala de concert. Mulți muzicieni preferă să salveze o inspirată redare a muzicii cu prețul unor scăpări și, desigur, au dreptate. Autenticitatea actului artistic este mai de preț decît meticulozitatea de laborator în care foarfeca deține un rol egal cu atitudinea creatoare. Bach al lui Szeryng este un Bach uman, cald, fără nici o urmă de ascetism, cu atît mai viu cu cît dificultățile tehnice ale *Ciaconei* nu există de fapt pentru violonistul mexican. Înregistrarea se resimte în ce privește fidelitatea — timbrul este prea deschis, pierzînd din armonice, sunînd adesea sec, alb.

Aceleași calități ale lui Szeryng sînt dominante și în discul *ECE-096*, care cuprinde *Concertul pentru vioară* de Beethoven. Din întinsa literatură concertistică a viorii, acest concert este aproape unic ca intensitate și concizie a expresiei, claritate și frumusețe a liniei melodice, scriitură adecvată instrumentului, echilibru între partea solistică și orchestră. Concepția lui Szeryng apare — dincolo de frumusețea rară a tonului și de promptitudinea în rezolvarea problemelor de ordin tehnic — dăltuită în marmoră; dar, ca și marmora, el este uneori rece. Acompaniamentul, același (și calitativ) ca și în Concertul de Bach, nu se distinge prin participare creatoare, apărînd insuficient finisat pentru o înregistrare. (De ce oare acompaniamentele unor lucrări valoroase, de mare circulație, se consideră, în general, știute și, ca atare, nu se cizelează ?)

Schimbul de înregistrări între casele de discuri constituie o cale de cunoaștere și prețuire reciprocă, atît în domeniul creației și al interpretării, cît și în cel al realizării tehnice. De aici necesitatea unei atente selecționări, care să corespundă cerințelor de repertoriu — gen, epocă —, ca interpretare etc.

Recent, Electrecord a editat cîteva discuri cu înregistrări „Polskie Nagrania". Discul *ECE-099* cuprinde *Concertul nr. 1* pentru pian și orchestră de Chopin (solistă Halina Czerny-Stefanska) iar *ECE-0104, Concertul nr. 1* pentru pian și orchestră de Ceaikovski (solist Witold Malcuzynski); în ambele, acompaniază Orchestra Filarmonicii Naționale din Varșovia dirijată de Witold Rowicki. Halina Czerny-Stefanska este cunoscută publicului nostru ca o interpretă valoroasă, îndeosebi a muzicii lui Chopin. O regăsim și în discul de față cu aceeași preocupare pentru amănunt, cu tehnica îngrijită și o subtilă execuție a ornamenticii specifice lui Chopin. O mai mare diferențiere dinamică, îndeosebi în nuanțele „piano", mai multă căldură în desfășurările melodice ar fi sporit interesul pentru această interpretare. Orchestra este de o mare omogenitate, iar Rowicki are o concepție viguroasă asupra concertului, întrucîtva „beethovenizată", pe care, personal, o preferăm.

Pianistul de origină poloneză Witold Malcuzynski este excelent, atît sub raportul tehnic, cît și al interpretării. Sensibil și prompt, el redă cu forță de convingere momentele patetice ca și cele de visare senină, evocă vigoarea sau gingășia muzicii lui Ceaikovski cu deosebită poezie. Discursul muzical al lui Malcuzynski are ceea ce în logică se numește corectitudine: ideile muzicale se succed organic, în mod necesar, le simți ca atare. La buna ținută artistică a discului contribuie și orchestra, ale cărei intervenții, îndeosebi în solouri la instrumentele de lemn, se caracterizează prin finețe și muzicalitate.

Discul *ECD-1027* — o altă înregistrare „Polskie Nagrania" — conține *Muzică din balete:* Selecțiuni din *Gayaneh* de Haciaturian și suita din *Tricornul* de de Falla. Alăturarea acestor doi compozitori într-un singur disc ni se pare fericită, întrucît muzica lor are multe trăsături comune — inspirația din folclor, vigoarea ritmică, calitatea lirismului, coloritul orchestral cu vădit caracter popular. Fiecare suită conține cîte trei fragmente, a căror înlănțuire creează unitatea necesară unei piese dedicate execuției în afara reprezentației coregrafice. În fruntea orchestrei simfonice a Radioteleviziunii poloneze, Jan Krenz ne oferă o muzică plină de forță, pitoresc și poezie, scoțînd în evidență bogăția orchestrației și varietatea ritmurilor. Înregistrarea detimbrează întrucîtva instrumentele orchestrei, îndeosebi coardele, al căror sunet apare alb, sărăcăcios.

Așteptat cu deosebit interes de admiratorii formației italiene de muzică preclasică „I Menestrelli", discul *ECD-1026* constituie, din punct de vedere al conținutului și al ținutei tehnice, o incontestabilă reușită a casei de discuri Electrecord. Muzicienii italieni (patru interpreți la instrumente din familia violelor vechi — A. Colapietro, A. Lustrissimi, U. Neri, L. Boari —, un clavecinist — C. Gualdi — și două soprane — L. Rossi, A. Tuccari) se disting prin finețea execuției, rigurozitatea stilului. Activitatea lor este departe de a fi „arheologie muzicală"; ei prezintă lucrări de mare interes istoric, fără îndoială, dar de o valoare artistică plină de actualitate. G. Gabrielli, S. Rossi, G. Frescobaldi și Cl. Monteverdi, compozitori de la hotarele veacurilor 16—17, sînt prezenți în acest disc prin lucrări de o mare melodicitate, măiestrie a scriiturii, veridicitate a expresiei. Cele 4 viole formează o garnitură acustic omogenă, mînuită de instrumentiști cu calități tehnico-muzicale asemănătoare. Sunetul lor dulce, puțin nazal și limitat ca posibilități de redare a nuanțelor forte, dar atît de evocator, se împletește cu cel cristalin și delicat al clavecinului. Prin stil autentic — ca emisie, frazare — se disting și cele două soliste vocale. Este remarcabilă calitatea înregistrării: instrumentele își păstrează frumusețea și fragilitatea timbrului (îndeosebi clavecinul, al cărui sunet este mai dificil de captat), orice inflexiune este perfect audibilă, orice zgomot exclus.

PETRE CODREANU

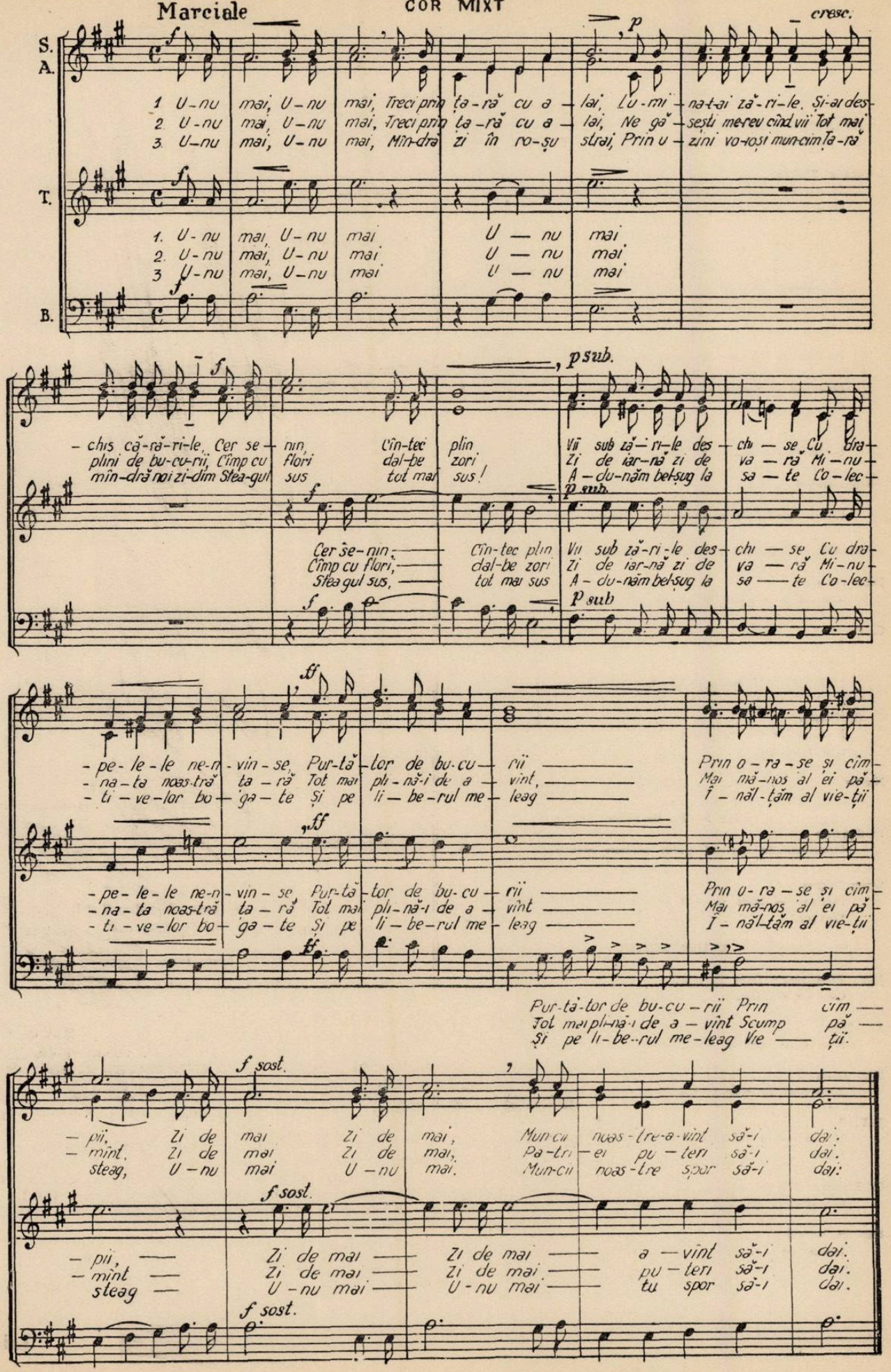
Versurile de *Valeriu Cîmpeanu*

UNU MAI

COR MIXT

Muzica de *Stelian Dinu*

Marciale



Cuprinsul

Pag.

PROBLEMELE MIJLOACELOR DE EXPRESIE ALE MUZICII ÎN DISCUȚIE LA UNIUNEA COMPOZITORILOR

Laurențiu Profeta
Mijloacele de expresie și rolul lor în reliefarea conținutului nou 1

★

Legătura cu masele — factor de seamă al procesului de creație 6

★

Premiile Academiei Republicii Populare Romîne. .

Muzicieni — membri ai Academiei R.P.R. . . 9

★

Distincții acordate unor interpreți ai artei populare. 10

Pascal Bentoiu
Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară. . 11

150 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI RICHARD WAGNER

Nina Vieru
Tradiție și inovație în creația lui Wagner . . 16

C. G.
Două scrisori ale lui Richard Wagner în țara noastră. 23

PUNCTE DE VEDERE

C. C. Ghenea
Note preliminare în problema periodizării istoriei muzicii romînești 25

Note 28

DE PESTE HOTARE

I. Koganov
Contribuții la istoricul gamei perfecte majore. . 29

Georg Pügner
Pigment — balet cu o temă contemporană de Fritz Geissler 29

RETROSPECTIVĂ

J.-V. Pandelescu ; Doru Popovici
Concerte simfonice 31

Ana Frost
Muzică de cameră 34

Mișu Iancu
Orchestra de muzică ușoară a I.O.R. . . 40

J.-V. P.
Muzică ușoară în mijlocul muncitorilor de la Semănătoarea 40

C. Răsvan
Concertul corului Palatului pionierilor . . . 41

Dumitru Bughici
Instantanee 42

DIN ȚARA

A. P.
Muzică în mijlocul minerilor. 43

J.-V. P.
Aspecte ale activității artistice de amatori în regiunea Argeș 48

★

Ștefan Ioan
Turneul baletului bucureștean în Italia. . . 45

Prezențe romînești 47

Petre Codreanu
Cronica discului 48

Pe coperta I : Scenă din opera „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de R. Wagner, la T.O.B.

Dinu Stelian (muzica) și **Valeriu Cîmpeanu** (versurile)
Unu Mai (cor mixt) — coperta III

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I P 2 — c 2241

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Lei 5

Biblioteca oraș
SIBIU

ANUL XIII

IUNIE 6

1963

MUZICĂ

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA

Nr. 6 Anul XIII iunie 1963

Problemele mijloacelor de expresie ale muzicii în discuţie la Uniunea compozitorilor (continuare)

DIAMANDI GHECIU

Mijloacele de expresie şi accesibilitatea

În numărul de faţă al revistei continuăm publicarea referatelor ţinute în cadrul discuţiei pe tema „Problemele mijloacelor de expresie ale muzicii" şi care reprezintă punctul de vedere personal al referenţilor (Primul dintre referate a apărut în nr. 5/1963 al revistei).

Ce înţelegem prin mijloace de expresie? Credem că această noţiune defineşte concretizarea în formă a conţinutului emotiv al muzicii, printr-un ansamblu de elemente tehnice, ţinînd de melodie, armonie, contrapunct, instrumentaţie, ritmică, sonoritate, forme muzicale etc.

Nu în definiţie ni se pare însă a sta greutatea elucidării problemei, ci în sfera noţiunii, în lămurirea condiţiilor, calităţilor pe care trebuie să le întrunească forma pentru exprimarea conţinutului.

Auzim adeseori următoarea afirmaţie : realităţile noi reclamă mijloace de expresie noi... Formulată astfel, socotim că teza este simplistă şi, deci, nesatisfăcătoare. Considerăm justă următoarea formulare :

Realităţile noi reclamă cunoaşterea adîncă a vieţii de azi, reflectarea cu înaltă măiestrie a acesteia în opera de artă, printr-un conţinut muzical nou, de ridicată valoare artistică şi căruia să-i corespundă în mod necesar mijloacele de expresie adecvate, necăutate „a priori", ci determinate în mod dialectic de conţinut.

Conţinutul operei de artă este factorul primordial, iar exprimarea lui este determinată în mod necesar de acest conţinut. Aşa fiind, un conţinut luminos, inspirat din fapte şi realizări măreţe, ca acela determinat de realităţile noastre contemporane, va reclama o formă de exprimare la înălţimea conţinutului.

În cazul cînd se acordă primatul mijloacelor de expresie, se naşte pericolul lipsei de valoare şi de interes a conţinutului, adică al lipsei unui mesaj convingător, al unei puteri emotive, al unei viziuni adînci.

Este în afară de orice îndoială că se găsesc, atît în rîndul compozitorilor vîrstnici, cît şi al celor tineri, talente remarcabile, care au dat la iveală lucrări în spiritul exigenţelor contemporane, de autentică valoare, scrise cu măiestrie, ca de exemplu : Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Ludovic Feldman, Pascal Bentoiu, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu, Dumitru Capoianu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, şi mulţi alţii, chiar dacă nu am fi de acord cu absolut toate lucrările unora dintre ei.

Fetişizarea mijloacelor de expresie duce la formalism, la ruperea de viaţă. „Arta aparţine poporului", arată Lenin. „Ea trebuie să pătrundă cu rădăcinile sale cele mai adînci în masele largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie înţeleasă de aceste mase şi iubită de ele". (Citat în „Pravda" nr. 337 din 3 decembrie 1962).

Sîntem chemaţi să însufleţim poporul în lupta pentru construirea socialismului. Cum ? printr-o muzică accesibilă, care să poată fi înţeleasă de mase. Estetica marxist-leninistă ne învaţă că opera de artă trebuie să îndeplinească o serie de condiţii : înaltă măiestrie, claritate, sinceritate, melodicitate, accesibilitate. O lucrare neinteligibilă, ermetică, nu poate folosi educaţiei poporului şi este deci inutilă.

Nu ne trebuie o muzică simplistă, banală, cu mijloace de expresie depăşite. Poporului îi trebuie o muzică bună, de înaltă calitate şi măiestrie. Dar aici se face o regretabilă confuzie, atît în privinţa calităţii conţinutului, cît şi a formei.

În ce priveşte conţinutul nu trebue confundate claritatea şi relieful ideilor muzicale cu banalitatea. Admiratorii noului cu orice

5000

preț, independent de valoarea lui educativă, socotesc claritatea ca un defect și o taxează drept banalitate. Or, întreaga istorie a muzicii ne arată că ideile muzicale cele mai clare se pot ridica la înălțimi inaccesibile înșirărilor de sunete elaborate cerebral, abstract și care lasă complet indiferenți, din punct de vedere emotiv chiar și pe acei entuziaști ai ineditului în sine și teribilismului, care exclamă: „Foarte interesant! Se pun probleme de expresie!"

S-a observat pe bună dreptate că asemenea aprecieri nu se pot face la Beethoven, Mozart, Brahms, Franck, Enescu. Acelora care-și pun probleme de inovație formală le-am aminti cuvintele lui Picasso: „Nu caut, găsesc".

Iată ce spune în această privință și Debussy: „Extrema complicație este contrară artei. Trebuie ca frumusețea să poată fi simțită, să ne poată procura o bucurie imediată, să se impună, fără ca noi să facem vreun efort pentru a o percepe. Priviți pe Leonardo da Vinci, priviți pe Mozart. Iată marii artiști".

În ce privește forma, unii consideră ca mijloace noi de expresie *numai* pe acelea care nu au nimic comun cu tradiția, care fug de lumina înțelegerii, care conțin cele mai multe asperități sonore, care biciuiesc nervii, care refuză echilibrul tonal și care nu trebuie să facă altceva decît să epateze prin îndrăzneală, prin teribilism.

Dăm ca exemplu cîteva lucrări ale unor — de altfel foarte talentați — tineri compozitori, care, după părerea noastră, nu vor fi acceptate de masele largi de ascultători, datorită închistării într-o lume sonoră lipsită de căldură și comunicativitate: Ostinato din Temă cu variații de N. Brînduș, Sonata Ostinato de Cornel Tăranu, Coral și Fugă de Liviu Glodeanu etc.

Oare nu poate exista noul, inovația și în cadrul mijloacelor echilibrate, clare, cu centri tonali? De ce noul trebuie să fie neapărat dezechilibrat, obscur, dezumanizat? Oare nu se pot construi armoniile cele mai noi, cele mai subtile, cele mai expresive, cele mai colorate, în cadrul clarității fundate pe centri tonali, cu modulații de profundă viziune și răscolitoare puteri emotive? Beethoven, Brahms, Debussy n-au fost inovatori în ce privește mijloacele de expresie, pentru simplul motiv că muzica lor a fost clară, de o structură puternic echilibrată?

Departe de noi ideea că simplitatea este singura cale prin care se poate ajunge la claritate. Complexitatea exprimării, utilizarea de mijloace inedite, de cea mai îndrăzneață factură, nu exclude claritatea, dacă la baza creației artistice rezidă factorul esențial al sincerității, al umanismului, al adîncimii de concepție. Existînd un fond de idei și sentimente valoros, apt de a fi împărtășit ascultătorului, claritatea este conținută implicit, fără a fi condiționată de natura exprimării, ci numai de calitatea și eficiența acestei exprimări.

Evident că și în cadrul simplității și tradiționalismului epigonic, poate exista pericolul simplismului, al platitudinii, al lipsei de valoare, al inutilului. Ceea ce socotim greșit este doar exclusivismul unui anumit fel de mijloace de expresie (disonanța perpetuă ca factor obligatoriu, reducerea melodiei la frînturi de exclamații, interdicția de a folosi o linie melodică reprezentabilă, asimilabilă organic etc.) și refuzul de a socoti ca valabilă orice alt fel de exprimare, cu alte cuvinte, înlăturarea criteriului valorii intrinsece a conținutului și formei, prin acela aprioric al caracterului inedit al mijloacelor de expresie.

Oare contemporaneitatea trebuie reflectată în mod ermetic, pentru înțelegerea unui cerc restrîns?

Și aci socotim necesară precizarea noțiunii de accesibilitate. Departe de noi ideea că prin această noțiune trebuie înțeles simplismul, satisfacerea unor necesități artistice minore, anchilozarea în formule bătătorite, utilizarea unui lirism primar, concesia făcută gustului mediocru, posibilitatea unei înțelegeri cu un efort minim din partea ascultătorilor.

Accesibilitatea trebuie înțeleasă — după părerea noastră — în sensul posibilității transmiterii unui mesaj conținut în opera de artă, independent de complexitatea sau tehnicitatea limbajului ei. Necesitatea unui efort contributiv din partea auditoriului, a unei pregătiri artistice prealabile a acestuia, a unei audiții repetate pentru pătrunderea sensului emotiv al ideii muzicale, nu trebuie să constituie negațiuni ale accesibilității. Să nu uităm că arta constituie o modalitate specifică de reflectare a realității, un factor de cunoaștere pe calea emotivității, a sensibilității. Adevărata operă de artă — singura care interesează sub aspectul culturalizării maselor — conține în profunzimea imaginilor ei, în posibilitatea declanșării unor emoții, puternice, virtualitatea de a fi înțeleasă — evident, emotiv —, independent de faptul dacă nu satisface din prima audiție pe cel căruia i se adresează.

O simplă monodie poate lăsa pe ascultător complet indiferent sau nedumerit din punct de vedere emotiv, dacă conținutul ei pornește dintr-un calcul arid, dintr-o extravaganță, dintr-o lipsă de putere creatoare.

Stilul polifonic constituie o necesitate pentru simțul estetic educat. El satisface o cerință organică a celor dornici de o emoție artistică puternică. Ca și armonia, ritmul și instrumentația, polifonia amplifică intensitatea emotivă a unei idei melodice.

Polifonia pornită din nevoia de exprimare a unui conținut adînc și sincer, rezultat al procesului de gîndire muzicală, determină rezonanțe corespunzătoare în sufletul ascultătorului. Ea este accesibilă, pentru că constituie mijlocul de exprimare a unei idei care, în condițiile unei simple monodii, nu ar putea traduce frămîntarea interioară a compozitorului.

Dacă însă polifonia nu reprezintă expresia unui simțământ interior, nu este dictată de conținutul emotiv al creatorului, ci se reduce — datorită surplusului de meșteșug și minusului de putere creatoare — la o simplă aritmetică contrapunctică, adică se face dintr-însa un scop în sine, această polifonie devine inaccesibilă, oricît de perfectă ar fi sub raportul regulilor tehnice. În acest fel de polifonie, liniile contrapunctice se pot urmări perfect, pot fi înțelese cognitiv, însă rămîn inaccesibile, pentru că sînt refuzate afectiv.

Una din problemele importante, în cadrul accesibilității, este aceea a melodiei. Ce înseamnă melodie ? Este destul să spui : un șir de intervale pe plan orizontal ? Credem că nu. Nu putem socoti ca melodie, dacă ne situăm pe poziția accesibilității și emotivității, decît acel șir de intervale organizate pe plan orizontal, care, prin puterea de interiorizare a creatorului, poate exprima o viziune profundă a realității și determina o elevație sufletească a ascultătorului.

Nu înseamnă că factura melodică trebuie să rămînă imuabilă, pietrificată. Concepția melodică trebuie să evolueze, să se îmbogățească, să ducă spre imagini noi, din ce în ce mai puternice și mai îndrăznețe, cu o singură condiție : să exprime o idee, un mesaj.

Să ne referim de pildă la Simfonia de Tiberiu Olah, compozitor căruia nu i se poate reproșa „tradiționalismul" melodic. Cu toate acestea, instrumentele cîntă aici tot timpul. Noutatea de exprimare se ancorează solid în conceptul melodic.

Opera muzicală, ca și tot ce este creație artistică, nu poate fi socotită ca atare decît numai dacă are o formă, un echilibru, o unitate de concepție. Dacă arhitectonica acesteia se poate destrăma prin adaosuri, sustrageri, înlocuiri, inversări, opera de artă își pierde valoarea și, deci, puterea de convingere.

Armoniile sau polifoniile interesante și chiar expresive, individual considerate, dar nelegate între ele în mod logic pentru a alcătui un complex emotiv unitar, rămîn inutile sub raportul puterii de convingere. Dacă armoniile sau intervalele melodice se pot înlocui nu putem vorbi de muzică. Avem nevoie de fraze, nu de exclamații, fie armonice, fie melodice.

Sînt unii muzicieni, care se socotesc scutiți de povara inspirației prin simpla utilizare de mijloace de expresie inedite, străduindu-se să convingă numai prin aceste mijloace în sine, nelegate de un conținut real. Limbajul muzical a devenit în aceste cazuri o adevărată obsesie, un scop în sine, în loc de un mijloc pentru exprimarea conținutului, răsturnîndu-se astfel sensul și logica relației dintre aceste două noțiuni.

Se vorbește de raportul tradiție-inovație. Înțeleg prin inovație dezvoltarea creatoare a celei mai valoroase tradiții, iar nu ruperea totală de această tradiție. Desigur că prin tradiție nu trebuie înțelese treptele I, IV și V, modulațiile la tonalitățile apropiate, stilul clasicilor sau romanticilor. Din tradiție trebuiesc preluate principii cum sînt claritatea, generozitatea, exigența artistică, melodicitatea, profunzimea ideilor muzicale, echilibrul, logica dezvoltării etc., iar totul trebuie dezvoltat și îmbogățit creator.

În această privință Debussy arată : „Independența, calitatea esențială, nu necesită de fel ignorarea trecutului. Dimpotrivă, muzica are un trecut, a cărui cenușă trebuie scormonită. Sub ea vom găsi jarul mereu arzător, căruia prezentul nostru îi va datora întotdeauna o parte a splendorii sale".

Se spune uneori că astăzi cînd cuceririle științei au ajuns la înaltul stadiu pe care îl cunoaștem, cînd s-a realizat zborul în cosmos, trebuie să cucerim și mijloacele noi de expresie. Prin valoarea noului ne referim la eficiența, la randamentul mijloacelor de expresie, la posibilitatea lor de a exprima mai bine decît cele vechi, un conținut nou.

O deficiență capitală a felului cum este abordată de unii problema „noului", constă în aceea că seducția acestui cuvînt anihilează la dînșii orice preocupare de analiză critică a valorii eficienții limbajului nou, raportată la lucrările audiate. Discuția trebuie deci purtată, nu asupra noului în sine, ci asupra analizei critice, a felului cum limbajul nou al unei anumite lucrări este de natură a pune în valoare un conținut nou, a face accesibilă transmiterea mesajului acestui conținut către masele largi de ascultători.

Intervine în acest sens o problemă esențială, de care trebuie să ținem seama : este vorba de educația muzicală a maselor. Trebuie precizat din capul locului caracterul culturii socialiste : aceasta este o cultură de mase. Toate acțiunile noastre, în ceea ce privește legătura cu masele, Universitatea muncitorească de cultură muzicală, vizitele pe teren ale compozitorilor, instructajul echipelor artistice de amatori etc., sînt o expresie a acestui caracter specific.

Ne aflăm în fața desăvîrșirii revoluției culturale în țara noastră. Poporul nostru, chemat la o viață nouă, este setos de cultură. El începe să intre din ce în ce mai adînc în tainele muzicii simfonice și de cameră. Dar această pătrundere se face pe etape și pe categorii de pregătire artistică. Avem ascultători cu pregătire incipientă, alții cu pregătire mai avansată.

Trebuie deci să se creieze muzică pentru toate gradele de înțelegere ale maselor largi și mai simplă și mai complexă, însă cu o singură condiție : să fie de valoare și scrisă cu măiestrie. Oare nu poate exista înaltă măiestrie într-o lucrare simplă și clară ? Sau nu poate exista lipsă de valoare și de măiestrie în lucrările cele mai complexe, dar ermetice ?

În concluzie, subliniem necesitatea de a combate cu intransigență poziția exclusiviștilor care atribuie calitatea de superior noului în sine, independent de valoarea conținutului și formei.

SERGIU SARCHIZOV

Libertate şi necesitate în procesul de creaţie

Problema — vastă şi complexă — a mijloacelor de expresie mai poate fi privită şi dintr-un alt unghi, nu lipsit de interes, după părerea mea : acela al *libertăţii* şi, respectiv, al *dependenţei* faţă de aceste mijloace. Compozitorul de azi, chemat să-şi spună cuvîntul într-un moment de răscruce a artei muzicale, în ce măsură este el liber faţă de mijloacele de expresie oferite de epoca sa, în ce măsură depinde el (conştient sau nu) de aceste mijloace — iată chestiunile asupra cărora mă voi opri în cele ce urmează.

S-a arătat că evoluţia muzicii duce în mod firesc la o acumulare progresivă a mijloacelor în diverse epoci, în diverse stiluri, de către diverse individualităţi creatoare. Dar s-a arătat de asemenea, pe bună dreptate, şi faptul că fiecare act de creaţie presupune o selecţie, o autolimitare la acele şi numai acele mijloace artistice care convin, pe care le implică un conţinut dat şi un stil personal concret. După cum tot atît de adevărată apare şi constatarea că, paralel cu procesul de acumulare, se poate observa şi eliminarea în diferite etape a acelor mijloace de expresie, care nu corespund spiritului epocii respective (ceea ce, desigur, nu vrea să însemne că aceste elemente eliminate provizoriu n-ar putea să reapară, sub o altă înfăţişare şi cu o altă funcţiune, peste un anumit timp).

Să examinăm acum mai de-aproape mecanismul procesului de creaţie. Pentru a da viaţă concepţiei sale, pentru a putea *comunica*, compozitorul nu poate folosi decît un limbaj pe care îl cunoaşte, ale cărui elemente îi sînt date de către o tradiţie (mai îndepărtată sau mai recentă), elemente presupuse a avea acelaşi sens (sau unul apropiat) atît pentru el cît şi pentru cei cărora li se adresează. Altfel nici o comunicare nu ar fi posibilă. Este o caracteristică a oricărui limbaj artistic, ca şi a *limbajului* în genere, de a fi constituit din elemente cunoscute anterior.

Dar arta nu este numai atît, şi paralela dintre limbajul artistic şi limba vorbită trebuie să se oprească aci. Căci fiecare act de creaţie autentică presupune concretizare, presupune expresie subiectivă a unui conţinut obiectiv, presupune o amprentă personală, care să ducă la acea *unicitate* a operei de artă, la acel caracter nerepetabil, propriu ei şi numai ei. Aceasta se realizează la grade diferite după cum personalitatea creatoare e mai mult sau mai puţin puternică, dar — oricum — se realizează. Grupîndu-se după afinităţi, contribuţiile personale ale fiecăruia din creatori, uneori mai bogate, alteori mai modeste, generează curente artistice, şcoli naţionale ; luate în bloc, ele dau naştere unui stil al epocii ; ele devin — în cele din urmă — *tradiţie*.

În acest sens, a fi credincios tradiţiei înseamnă nu numai a prelua, selectiv şi creator, elemente de expresie preexistente, dar şi a-ţi însuşi *atitudinea* înaintaşilor în creaţie, atitudine inovatoare în măsură diferită de la unul la altul, dar în orice caz *inovatoare*.

Inovaţia nu este un act opus tradiţiei, ci o continuare a ei. A inova nu e totuna cu a denigra nihilist tradiţia, ci dimpotrivă, a înţelege just spiritul acesteia. „Nimeni nu-şi iubeşte premergătorii mai profund, mai intim şi mai respectuos, decît artistul care inovează cu adevărat [1]). Desigur numele lui Schönberg, în dreptul acestui citat — ca autor — ni se pare surprinzător. Dar deşi există suficiente mărturii (epistolare, memorialistice etc.) care ne arată că atît Schönberg, cît şi marii săi contemporani Webern, Berg, Stravinsky, nu par să fi resimţit, ei înşişi, de fapt, nici ca necesitate, nici „de facto", vreo ruptură între ei şi marea tradiţie a muzicii, o bună parte din opera lor, însă, şi mai ales fundamentarea teoretică a sistemului *(tocmai* la Schönberg !) pune sub semnul întrebării acest lucru. Este aci una din contradicţiile caracteristice artistului în societatea burgheză contemporană, contradicţie din cele mai dramatice, cu consecinţe dezastruoase atît în arta, cît şi în viaţa compozitorilor respectivi.

Aşadar, relaţiile compozitorului contemporan faţă de tradiţie, faţă de valorile trecutului, presupun iniţiativă creatoare şi nu dogmatism, presupun creaţie şi nu imitaţie, presupun în ultimă analiză, *libertate* şi nu *dependenţă* faţă de aceste valori.

Cum îmi imaginez însă acest proces?

Pe Borkmann al lui Ibsen îl obsedează vocile minereurilor din adînc : ele îl cheamă să le elibereze... Mai plastic decît aş face-o eu, această imagine sugerează poziţia creatorului faţă de tradiţie.

Da, mijloacele de expresie transmise nouă de către tradiţie sînt într-adevăr — pentru creaţia viitoare — minereuri inerte, atîta timp cît nu vine artistul cu adevărat creator să le elibereze, să le valorifice pentru o nouă viaţă artistică. Îmi permit să insist asupra termenului de *inerţie* pe care l-am întrebuinţat. Să nu uităm că inerţie înseamnă şi nemişcare, repaus absolut, dar mai înseamnă şi mişcare fără impuls propriu, în virtutea unei forţe an-

1) „Tiefer, inniger und respektvoller liebt keiner seine Vorfahren, als der Künstler, der wahrhaft Neues bringt."

terioare. O asemenea mişcare „prin inerţie" poate fi — iar în unele cazuri şi este — practic considerată tot ca repaus, deşi obiectul în mod absolut se mişcă.

Acestui tip de inerţie i se încadrează şi cazurile de preluare mecanică, neselectivă, *necreatoare*, a unor valori ale trecutului în muzica zilelor noastre. Aci, în această *mişcare* prin inerţie (dar care de fapt nu e decît *nemişcare*, stagnare) rezidă tragedia acelor autori, la care respectul pentru tradiţie, un respect perfect legitim, este sinonim cu repetarea, reluarea acelorași forme exterioare, care însă — lipsite fiind de suflul înnoitor pe care l-au avut la origine — devin goale de orice semnificaţie. De multe ori asemenea autori sînt animaţi de cele mai bune intenţii ; ei sînt activi, scriu lucrare după lucrare, au un meşteşug real şi o incontestabilă bună credinţă în dorinţa de a combate fenomenele decadente din artă. Opera lor însă e *inertă, anacronică* nu datorită decalajului de stil, ci fiindcă e lipsită de eficienţa artistică primară, iar prin aceasta ea devine inoperantă în lupta împotriva formalismului.

Prin aparenţa lor „cuminte", inofensivă, prin asociaţiile comode cu lucrări consacrate, prin succesul efemer ce-l pot avea în sînul unui public mai puţin avizat, dar mai ales prin orientarea greşită a gustului şi confuzia de valori pe care le pot temporar determina, cazurile de conformism nu sînt cu nimic mai puţin periculoase decît „avangardismul" cel mai virulent.

De multe ori tradiţionalismul conformist provine din insuficienta înţelegere a rostului pe care îl are studiul amănunţit al tehnicii trecutului. Unele practici scolastice, generate de necesităţile pedagogiei muzicale, pot cultiva uşor astfel de reprezentări eronate despre tradiţie, iar spiritele dotate cu mai puţină iniţiativă creatoare pot cădea uşor în ispita de a considera *creaţie* ceea ce nu e decît *meşteşug*, mai mult sau mai puţin evoluat.

Cîteodată în apărarea acestei muzici se aduc argumente cam de felul acesta : publicul auditor (şi cu atît mai mult noul nostru public de mase) ar avea nevoie *şi* de asemenea lucrări, mai apropiate fondului său aperceptiv. Setea de cunoaştere, necesităţile sale estetice nu pot fi satisfăcute *numai* printr-o muzică nouă prin excelenţă, al cărui limbaj îi suprasolicită adeseori posibilităţile de înţelegere. Nu putem să nu ne declarăm de acord cu asemenea argumente. Atîta doar că aci avem de-a face cu o substituire a *fondului* chestiunii. Sigur că îmbogăţirea sufletească a omului nou, căruia ne adresăm, se face prin însuşirea progresivă a *tuturor* stilurilor şi în primul rînd a valorilor nepieritoare, oferite de tradiţie. Tot atît de sigur este că nu se poate concepe o educaţie estetică pe baza exclusivă a lucrărilor de ultimă oră. Dar înseamnă asta oare că creaţia noastră *de astăzi*, creaţie *contemporană* prin definiţie, să preia asupră-şi sarcini în bună parte improprii, sarcini care pot reveni doar unei educaţii muzicale *complete, multilaterale ?* Or, în vederea unei sănătoase educaţii estetice, pentru formarea acelui „fond de bază" strict indispensabil, nu este oare firesc că întîi de toate să ne adresăm direct *la sursă*, la inepuizabilul patrimoniu al *tradiţiei ?* Există „compartimente" în psihicul ascultătorului, în evoluţia lui sufletească, ce nu pot fi „mobilate" *decît* prin Bach, *decît* prin Beethoven, *decît* prin Ceaikovski, şi nici o lucrare modernă, oricît de valoroasă, nu poate înlocui, *în acest sens*, pe cele dintîi. După cum — de obicei pe o treaptă superioară de iniţiere muzicală — există şi unele necesităţi, unele întrebări, cărora creaţia trecutului nu le mai poate răspunde. Rezultă oare de aci că eficienţa artistică imediată ar fi un apanaj exclusiv al tradiţiei, pe care muzica noastră de azi l-ar putea nesocoti ?... Nicidecum !

Dar să nu uităm că accesibilitatea operei de artă, caracter distinctiv al creaţiei noastre realist-socialiste, nu poate înlocui în acest sens frecventarea asiduă şi sistematică a tuturor genurilor, stilurilor, modalităţilor de expresie, produse de practica muzicală a secolelor anterioare. Valorile trecutului nu pot fi multiplicate şi nici înlocuite ; nu putem face *la fel* şi nici *mai bine* decît înaintaşii noştri ; a face însă *altceva*, a introduce *calităţi* noi, a lărgi gama de valori a artei muzicale, aceasta *o putem* face. Aceasta au făcut-o, la timpul lor, înaintaşii noştri. Aceasta trebuie s-o facem acum şi noi, moştenitorii marilor tradiţii.

A face apel la mijloace de expresie tipice pentru o epocă din trecut bine determinată îşi capătă sensul numai atunci şi numai acolo unde este evidentă *distanţa* ce ne separă de ele. Acest lucru a fost înţeles nu numai de către cele mai reprezentative nume ale neoclasicismului, ci reiese cu strălucire şi din practica de creaţie a unui Debussy, Ravel, Prokofiev, Şostakovici, Enescu... Cînd însă un procedeu clasic este întrebuinţat *la sensul propriu*, „fără ghilimele", cînd *distanţa* nu mai e sensibilă, atunci epigonismul nu mai poate fi evitat. Atunci artistul încetează de a mai fi liber, devenind *sclav* al propriului său material.

Experienţa muzicală a trecutului, concretizată în anumite modalităţi de expresie, codificată mai mult sau mai puţin precis, este punctul de plecare al oricărui act de creaţie. Dar muzica a evoluat tocmai prin lărgirea continuă a unor norme existente, uneori chiar prin încălcarea şi înlocuirea a cîte unei reguli din cele valabile pînă atunci.

N-aş da în această privinţă decît două exemple :

Fuga şi-a atins apogeul — după cum ştim — în creaţia lui Bach, dar nicăieri nu se pot găsi, reunite, atîtea licenţe, eludări şi încălcări ale legilor genului, ca tocmai în fugile lui Bach !

Prima — cea mai „mozartiană" — simfonie a lui Beethoven constituie încă din prima măsură un act de o îndrăzneală puțin comună pentru acea vreme. A începe o simfonie „ex abrupto" printr-un septacord, și nici acela pe dominanta tonalității, ci chiar pe tonica ei, determinînd deci din capul locului o inflexiune spre Fa major, este un act inovator, în care geniul revoluționar al lui Beethoven putea fi — de pe atunci — întrevăzut.

Asemenea exemple pot fi aduse cu sutele, din muzica oricărei epoci, a oricărui popor, a oricărui compozitor cu adevărat mare.

Gradul de inovație, de interpretare creatoare a unor norme existente, poate fi — desigur — diferit de la om la om și de la lucrare la lucrare. Dar în toate aceste cazuri, sistemul teoretic nu acționează ca o fatalitate oarbă, ci ca impuls, ca ferment al unei evoluții independente.

Adevăratul înțeles al libertății în creație a fost întrezărit încă de multă vreme. Goethe obișnuia să spună : „Abia în limitare se vede Maestrul, și doar legea ne poate da libertatea" [2]).

În acest sens, „non-conformismul" proclamat sus și tare ca steag de luptă pentru o artă nouă, „anti-tradiționalistă", se dovedește a fi găunos și fals, strict condiționat, de fapt, tocmai de valorile pe care le neagă. A fi neapărat *altfel* decît predecesorii, a spune neapărat *„nu"* acolo unde aceștia spuneau *„da"*, nu înseamnă cîtuși de puțin a fi *liber*. Cu un asemenea program negativist e greu să aștepți rezultate pozitive.

Numeroasele curente, școli și tendințe ale muzicii secolului nostru sînt o dovadă grăitoare în acest sens. Astfel, organizarea serială a materialului melodic, apărută ca o reacțiune împotriva epigonismului post-wagnerian, împotriva suprasaturării cromatice a expresiei, nu a dus în cele din urmă la varietatea, bogăția și libertatea promisă, valoarea estetică a noilor rezultate sonore fiind în bună parte determinată *anume* de procedeele pe care le evită. În plus, limitarea posibilităților la cele cîteva reguli cunoscute și interzicerea oricăror „devieri", a oricăror „punți de legătură" cu tradiția, a încorsetat și mai mult libertatea de acțiune.

Și dacă totuși — și în aceste vitrege condiții — unele personalități excepționale, ca Alban Berg bunăoară, au putut crea și lucrări muzicale de certă valoare emoțională, aceasta se datorește nu „sistemului", ci tocmai abaterii de la sistem, libertății cu care aceștia au înțeles să manipuleze tehnica serială. În mare însă, experiența serialismului s-a soldat cu înlocuirea unui sistem prin robia și mai apăsătoare a altuia.

Acest lucru a devenit și mai clar din clipa în care organizarea serială a înglobat nu numai materialul intervalic, ci s-a extins și asupra altor elemente, ca *durata* și *timbrul*, sau a înlocuit elementele de bază ale limbajului muzical — melodie, ritm, armonie — prin alți „parametri" (după terminologia specifică) : *agogica, dinamica, timbrul*. Așa numitul „serialism integral", în care orice mișcare sonoră, pe orice plan, este strict previzibilă și prestabilită, în care nici o spontaneitate din partea compozitorului nu mai e posibilă, a dus practic la anihilarea aportului individual al creatorului. Autorul unor astfel de opusuri nu mai are el însuși, propriu zis, nici un cuvînt de spus. Complet înrobit materialului și „sistemului" său, el se limitează la rolul de executant mecanic al unor prescripții rigide, pe care, de altfel, și le impune singur.

Dacă îmbogățirea continuă a instrumentarului, a organologiei muzicale, este un proces legic, ce se poate urmări de-a lungul întregii istorii a muzicii, dacă vocabularul mijloacelor de expresie oferă — treptat — găzduire unui număr din ce în ce mai mare de resurse sonore socotite „nemuzicale" pînă atunci, — cele ce se petrec însă actualmente în așa zisa muzică concretă, experimentală și electronică, nu mai sînt firești decît pînă la o anumită limită. A experimenta cu mijloace noi a fost totdeauna un fenomen pozitiv pentru evoluția muzicii. Ba mai mult : am putea susține că pînă și în cadrul mijloacelor de expresie convenționale, începînd de la un anumit grad de complexitate, există un oarecare procent experimental, cu deosebire în mînuirea unui aparat orchestral vast. Este vorba însă de calități sonore care, deși noi, deși neverificate încă, sînt totuși bănuite, dorite, *intenționate* de către compozitor. Studierea spectrului sonor al zgomotelor și mai ales producerea experimentală, „sintetică" a sunetelor de orice fel, a deschis perspective extrem de interesante. Însă fanatismul feroce, îndreptat împotriva oricărui alt mod de gîndire, a subminat și temeiurile de existență a muzicii experimentale, de îndată ce a devenit *sistem*, un sistem exclusivist și fără vreo legătură recunoscută cu tradiția mare a muzicii. Cu toată infinitatea de posibilități pe care *teoretic* le oferă muzica electronică și concretă, *practic* — cu foarte rare excepții — ședințele cu muzică de acest fel sînt obositoare, greu de urmărit chiar și pe parcursul a 15—20 de minute numai. Cît privește *libertatea* compozitorului în manevrarea noilor mijloace sonore, am impresia că e încă prematur să vorbim, întrucît în stadiul actual al muzicii experimentale, compozitorul (mai precis : inginerul de sunet) este încă prea adesea în situația bine cunoscutului ucenic vrăjitor al lui Goethe, care, dezlănțuind forțe necunoscute lui, constată că nu posedă acea magică formulă, cu care să le poată domina...

---

2) „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben".

Dacă existența unor corelații, exprimabile matematic, între elementele de intonație, ritm și mai ales de structură, este pînă la un anumit punct o certitudine, ce se poate verifica chiar și într-o fază istorică timpurie, — fenomenul invers, adică exploatarea anumitor legități matematice în scopul producerii unor forme sonore noi, *cu înțeles muzical*, nu mai apare în mod necesar ca justă. Muzicile de tip algoritmic, stochastic etc., care se bazează pe o organizare sonoră strict și exclusiv determinată de proporții numerice și relații logaritmice și nici decum de intenții expresive, răpesc autorului orice iluzie de libertate : lumii sale subiective i se substituie banda perforată a mașinii de calculat. Am putea cita, în această privință, bunăoară, exemplul lui *Yanis Xenakis*, în a cărui lucrare „Pithopracta" (executată — și copios fluierată ! — la recentul festival de la Varșovia) „materia sonoră în mișcare" a fost — după propria mărturisire a autorului — supusă unei organizări inspirate riguros și exclusiv de legile condensării gazelor și cele ale numerelor mari („Laplace-Gauss, Maxwell-Boltzmann, Pearson, Fischer..."). Nu e de mirare, desigur, că asemenea produse, deși „garantate" de calculele cele mai verificate și formulele cele mai infailibile, rămîn totuși doar bizare documente ale secolului, lipsite de orice înțeles și interes muzical.

Este semnificativă amărăciunea criticului elvețian Jean-Michel Hayoz, care e și aceea a multor minți lucide din Occident, atunci cînd spune : „Dacă în prezent există nu numai mașini electronice, care difuzează muzica, ci în plus și mașini de calculat, care o fabrică, atunci aș propune să se pună la punct o a treia și ultimă mașină electronică, ultraperfecționată, *mașina de ascultat muzică*, care ar putea fi denumită „auditorul electronic". Ea ar urma să fie instalată în sălile de concert în locul nostru, iar noi în acest timp am putea rămîne acasă și, în liniștea și intimitatea odăii noastre, să ascultăm un disc de Mozart..." [3])

La polul opus acestor tendințe de organizare „supremă" — extramuzicală și forțată — a materialului sonor, se situează, după cum știm aleatorismul, „muzica întîmplării". Aci interpretul este acel care „creează" lucrarea de fiecare dată, în toate amănuntele ei, el neprimind din partea compozitorului decît o schemă (o „diagramă") cu totul generală și adeseori nici atît. Este drept că întotdeauna, în toate etapele de dezvoltare, muzica scrisă, fixată, a conținut și o „marjă" mai mult sau mai puțin largă, destinată subiectivității interpretului, ba mai mult, s-ar putea spune chiar că viața unei opere de artă este susținută tocmai prin tălmăcire — de fiecare dată diferită — pe care o capătă în mîna unor interpreți cu adevărat mari. Dar între această permanentă *re-creare* a operei muzicale, care îi dă viață autentică, care face ca textul muzical „să respire", între *această* recreare și haosul desăvîrșit, arbitrarul total, necontrolat și *necontrolabil*, este — trebuie s-o recunoaștem — o distanță enormă.

Poate însă că informarea noastră cu privire la asemenea fenomene să fie incompletă ; să dăm de aceea cuvîntul unui teoretician al muzicii contemporane occidentale, George Rochberg :

„...Ei (compozitorii de muzică aleatorică) gîndesc muzica ca un proces, constînd din momente neprevăzute, libere de orice dependențe „formale" față de momentele premergătoare și cele ulterioare, un proces ce se poate auzi doar ca o impresie momentană, o asamblare de momente muzicale de forme și lungimi absolut nedeterminate. Aceeași lucrare sună odată scurtă, altă dată lungă, după condițiile interpretării. Despre realizarea în timp a lucrării nu este, cel puțin teoretic, nimic cunoscut, în afară de cadrul ei cu totul general, în care trebuie să se desfășoare procesul sonor. Așa dar, doar interpretarea este realizarea justă (și singura) a lucrării. Acest aspect al muzicii *existențiale* (sublinierea îmi aparține — S.) anulează trecutul, căci ea nu permite nici un „înapoi", anulează trecutul, anulează și viitorul, căci propria ei prezență îi este suficientă... Nici un moment al unui asemenea proces nu necesită vreo pregătire. Întrucît tot ce se întîmplă este întîmplător, nu mai poate exista întîmplare. [4]) Așa dar, în sfera muzicii aleatorice, durata nu mai este un proces propriu zis : trecutul, prezentul și viitorul au încetat să mai acționeze ca dimensiuni temporale ale experienței umane. O astfel de muzică este deci asemenea individului fără memorie și incapabil de orice anticipare conștientă, asemenea așa dar, individului fără identitate... Antiordinea muzicii aleatorice nu permite ascultătorului să găsească ordine nici în muzică, nici în el însuși. Ea reduce ascultătorii la stadiul unor reflexe momentane. Aceasta înseamnă însă negarea culturii. E problematic, în ce măsură compozitorii aleatorici sînt edificați asupra acestor consecințe." [5])

Da, într-adevăr, judecînd după unele „creații" de acest fel, ce s-au putut auzi la ultimul Festival de la Varșovia, continuă să fie problematic acest lucru. După cum și mai problematic pare, într-un asemenea context, rolul „compozitorului", al autorului așa zișelor „lucrări" ! Ce mai poate *„hotărî"* el cînd nimic nu mai depinde de el, cînd totul e jocul gratuit al întîmplării ? Sau, ca să revenim la tema noastră, mai poate fi vorba de *libertate*, în această „muzică a libertății absolute", cum se pretinde a fi ?...

3) J. M. Hayoz — „En quête d'objectivité" („Schweizerische Musikzeitung" nr. 2/1961)

4) Sau, ca să-l citățm și pe cunoscutul compozitor Ernst Krenek : „dacă totul e surpriză, nu mai e nici o surpriză !"

5) George Rochberg — „Der Begriff der Dauer in der Musik" (Melos nr. 1/1962).

Care însă este eficacitatea artistică concretă a tuturor acestor curente ? Poate că, în pofida șubrezeniei lor teoretice, ele să fi contribuit totuși la îmbogățirea experienței umane cu valori noi, nebănuite ?...

Iată un alt citat, de asemenea din presa occidentală de specialitate :

„Așa dar, acestea sînt cele două puncte extreme ale dezvoltării (de pînă acum) : automatizarea sută la sută și arbitrarul total. Partea grotescă însă e că ambele extreme *sună absolut la fel*, că nici o deosebire auzibilă nu se poate constata între organizarea deplină și deplina dezorganizare ; pînă și numeroasele forme mixte nu prea oferă diferențe. Cît privește auditorul si relațiile acestuia față de muzică, răspunsul este foarte simplu : *nu există nici un fel de relații*. Această muzică se desfășoară cu totul în afara lui. Contactele informative obișnuite nu duc la nici un rezultat. Situația aceasta e într-adevăr unică în istorie : muzica există. dar funcțiunea ei socială urmează să fie descoperită de abia de acum încolo !" [6])

La noi toate acestea ar suna, fără îndoială ilariant, dacă nu ne-am gîndi la sumbrele perspective ale artei muzicale în lumea capitalului. Căci în afară de șarlatani mai există și muzicieni dotați, care caută cu înfrigurare un drum spre muzica autentică, prin jungla deasă a mistificărilor de tot felul. Dar un asemenea muzician nu are de ales între prea multe posibilități. Să nu uităm că, în afară de dezorientarea interioară, asupra sa mai acționează, necruțătoare, și legile *modei*. „Non-conformismul" de altă dată, născut ca reacțiune împotriva unui conformism steril și paralizant, a generat el însuși la rîndul său, *cel mai cras conformism*, căruia îi cad victimă, unul după altul, mulți muzicieni din occident, și în primul rînd tineretul, sau, după expresia unui critic [7]), „acei adolescenți departe de a fi atins pubertatea intelectuală și morală."

Temeiurile ideologice ale formalismului ne sînt cunoscute : dezorientarea și dezamăgirea, accentuată mai ales după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, atotstăpînitoarea *teamă*, teama de viitor, teama și repulsia față de prezent, claustrarea, izolarea socială a individului în societatea capitalistă, totul cauzat și continuu alimentat de o politică ce urmărește abaterea cu orice preț a atenției de la problemele de bază ale contemporaneității, toate acestea la un loc duc la ruperea de viață, la necesitatea de evadare dintr-o realitate în care totul îți este străin și potrivnic. Nimic de zis : sistemele moderne de „confecționare" a muzicii, sisteme din care lipsește în primul rînd însăși *preocuparea* de a exprima un conținut, par a fi într-adevăr terenul cel mai favorabil pentru asemenea evaziuni, fie ele oricît de trecătoare.

Anume *acest* criteriu, acela a *evadării* din fața vieții, din fața realității, din fața contemporaneității și a problemelor ei, îmi pare a fi mai important decît altele pentru circumscrierea unor eventuale simptome de formalism și în lumea noastră, a realismului socialist. Nu numărul notelor dintr-o temă, nu percuția neobișnuit de bogată și de activă, sau utilizarea mai puțin convențională a unor instrumente sau voci, nu prezența unor generatoare electronice sau a unor benzi cu zgomote trebuie să ne alarmeze, ci — dimpotrivă — atenția noastră trebuie să fie îndreptată asupra a *ceea ce se face* cu aceste elemente de expresie, asupra *întrebuințării* ce li se dă, asupra *conținutului* pe care-l servesc sau îl deservesc aceste mijloace.

Știm cu toții că noile mijloace de expresie, ca orice lucru nou prezintă în mod firesc un anumit interes. Dar între asimilarea organică a unui procedeu nou, în cadrul stilului propriu, în vederea unui conținut, a unui scop expresiv bine precizat, între toate acestea și... *formalism* poate fi pus oare semnul de egalitate ? *Cred că nu* și am impresia că acest lucru rezultă și din celelalte materiale supuse discuției noastre despre mijloacele de expresie.

Mijloacele de expresie sînt uneltele noastre de lucru. Dar dacă e adevărat că e mai putin importantă originea unei asemenea unelte dacă — într-adevăr — principalul e *țelul* căruia îi servește și eficacitatea cu care îi servește, aceasta nu înseamnă însă să fim mai puțin circumspecți în mînuirea ei. Pentru că foarte ușor se poate întîmpla ca, independent de intenția noastră, odată cu respectivul mijloc de expresie, să împrumutăm și ceva din contextul de unde provine, ceva din *expresia* însăși cu care era încărcat. Tehnicile cele mai noi pot uneori degenera în formalism. Dar nu numai ele ! Procesul are — repet — consecințe la fel de periculoase la ambele „extremități" ale sale, care numai aparent sînt opuse ca sens. Căci a te complace comod în lumea idilică și fără de conflicte a unui trecut perimat, cu mijloacele de expresie tipice acestuia, *tot* evadare de la realitățile noastre contemporane este, iar în ultima analiză — *tot* formalism.

Muzica nu trebuie judecată după semnalmente exterioare. Și chiar dacă deslușirea sensurilor reale ale noii muzici nu este, cîteodată, un lucru tocmai ușor, sîntem totuși datori să facem acest efort, pentru a nu cădea — cu sau fără voia noastră — pe panta *dogmatismului*, care nu apare cu nimic mai inofensiv decît formalismul însuși.

---

6) Rudolf Klein — „Zur Poblematik der Gegenwartsmusik" („Österreichische Musikzeitschrift, nr. 1/1961)

7) Armin Schibler — („Feuilles musicales," Lausanne, nr. 3/1961)

Marea forță a realismului socialist (forță subestimată adeseori de către adversarii săi) constă tocmai în faptul că nu reprezintă un *sistem* închis și exclusivist, că nu e un codex de prescripții și dogme rigide, că nu oferă „rețete infailibile", ci — dimpotrivă — este *opus* oricărei psihologii înguste de „sistem", oricărei stînjeniri a *libertății* în creație prin obstacole venite din afară sau create de noi înșine. El promovează deplina și singura libertate în realizarea operei de artă, din clipa în care sînt clare atît *poziția* de plecare, cît și *țelul* final.

Străin oricărei tendințe de nivelare a personalităților, realismul socialist — din contra — *presupune* chiar cea mai mare diferențiere și varietate de forme și stiluri. Această teză își găsește confirmarea în documente de partid.

În același timp, metoda realismului socialist ne face atenți asupra pericolului alunecării în sisteme închise, sterile, lipsite de perspective, fie ele sisteme vechi sau moderne, scutindu-ne totodată de amărăciunea descoperirii unor „continente" de mult știute și — în mare parte — compromise deja în evoluția artei muzicale. Pericolul acesta nu trebuie subapreciat, deși în condițiile noastre e mult mai redus.

„Sîntem un partid de inovatori — spunea V. I. Lenin — *iar pe inovatori îi urmează mai ales tineretul. Noi sîntem partidul luptei neprecupețite împotriva putreziciunii trecutului, iar în lupta neprecupețită în primele rînduri va fi totdeauna tineretul*".

Spiritul inovator, trăsătură distinctivă a unui tineret sănătos, are nevoie de o orientare fără de greș în căutările sale. Foarte oportună în acest sens apare formularea recentă a tov. Ilicev : *„Spiritul inovator e născut de necesitățile vieții : el devine însă calamitate, atunci cînd se transformă într-un scop în sine."*

*

Din toate cele spuse mai sus rezultă — sper — concluzia că problema mijloacelor de expresie, problema modului în care aceste mijloace, vechi sau noi, sînt folosite, problema — în fine — a *libertății* și, respectiv, a *dependenței* compozitorului față de tehnica timpului său, are o mare însemnătate pentru circumscrierea unor fenomene complexe și contradictorii, caracteristice epocii noastre.

Aceste fenomene trebuiesc studiate și analizate cu cea mai mare atenție.

A întoarce spatele problemelor mai spinoase ale muzicii noi occidentale nu este arma cea mai indicată pentru combaterea ei. Împotriva decadentismului se ridică *arta realismului socialist*. Falsele alarme din lagărul avangardist, ca și din cel al conservatorilor dogmatici, nu o vor abate de la drumul ei istoric. Dar să nu uităm că formalismul nu poate fi combătut, eliminat, numai pe cale teoretică, ci mai ales prin muzica însăși, printr-o muzică puternică, vie, o muzică inovatoare în conținut și formă, la nivelul cerințelor contemporaneității, o muzică care să izvorască din necesitățile istorice ale erei eliberării omului.

Concursul de creație „Ion Vidu" 1963

Concursul are menirea de a contribui la stimularea activității compozitorilor în vederea creării de noi cîntece de masă destinate formațiilor muzicale de amatori de la orașe și sate.

În concurs se primesc piese pentru coruri pe 2—4 voci egale, pentru coruri mixte pe 2—4 voci, pentru soliști, duete, terțete, cvartete vocale etc., cu acompaniament de pian.

Vor fi premiate acele cîntece care vor întruni un profund conținut de idei și sentimente, exprimate într-o formă originală, melodioasă și larg accesibilă formațiilor muzicale de amatori.

Pot participa compozitorii profesioniști și amatori din țara noastră, cu unul sau mai multe cîntece în limba romînă sau a minorităților naționale. La concurs se primesc numai creații originale, inedite, care n-au mai fost achiziționate, tipărite, cîntate sau prezentate la alte comisii sau concursuri. Lucrările vor fi trimise pe adresa Casei centrale a creației populare, București, str. Nicolae Filipescu nr. 21—23, raionul 30 Decembrie, cu mențiunea „Pentru concurs".

Partiturile și textele cîntecelor (scrise separat) vor fi trimise într-un plic închis, sub un motto. În alt plic închis, pe care vor fi scrise motto-ul și titlul cîntecului, vor fi trecute numele și adresa compozitorului și autorului textului.

Termenul de predare a lucrărilor ce se vor prezenta în anul 1963 la concursul „Ion Vidu" se fixează pentru data de 1 august 1963.

Lucrările vor fi selecționate de un juriu stabilit prin decizia Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă. Versurile cîntecelor premiate sau menționate vor fi apreciate separat de muzica respectivă. Pentru cele mai bune cîntece de masă selecționate la concurs, se vor acorda următoarele premii și mențiuni :

A. — *Pentru muzica pieselor corale :*

a. — 1 premiu „I. Vidu" I în valoare de 6.000 lei ; b. — 2 premii „I. Vidu" II în valoare de 4.500 lei fiecare ; c. — 3 premii „I. Vidu" III în valoare de 3.000 lei fiecare ; d. — 5 mențiuni „I. Vidu" în valoare de 1.500 lei fiecare.

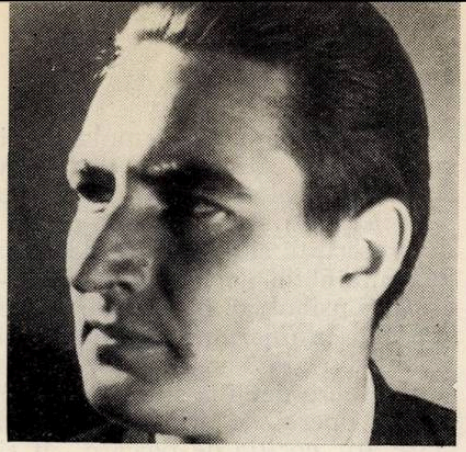
B. — *Pentru muzica pieselor solistice :*

a. — 1 premiu „I. Vidu" I în valoare de 4.000 lei ; b. — 2 premii „I. Vidu" II în valoare de 3.000 lei fiecare ; c. — 2 premii „I. Vidu" III în valoare de 2.000 lei fiecare ; d. — 3 mențiuni „I. Vidu" în valoare de 1.000 lei fiecare.

C. — *Pentru versurile pieselor corale și solistice ;*

a. — 2 premii „I. Vidu" I în valoare de 2.000 lei fiecare ; b. — 4 premii „I. Vidu" II în valoare de 1.500 lei fiecare ; c. — 5 premii „I. Vidu" III în valoare de 1.000 lei fiecare ; d. — 8 mențiuni „I. Vidu" în valoare de 700 lei fiecare.

NOTĂ : — Se va putea acorda un premiu special în valoare de 8.000 lei pentru cea mai bună piesă corală dedicată celei de XX-a aniversări a eliberării patriei noastre.



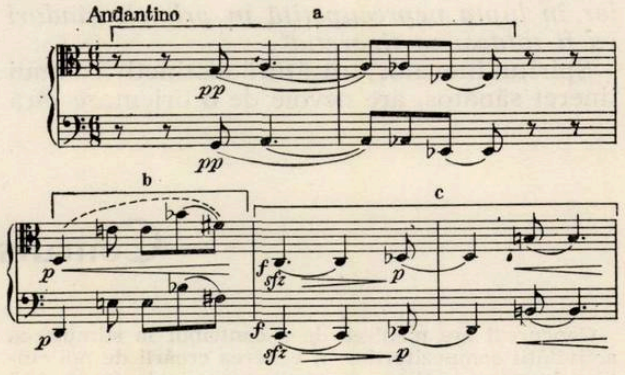
Sonata pentru violă și violoncel de Wilhelm Berger

Orientarea spre tradițiile muzicii preclasice oferă multora din compozitorii contemporani soluții artistice cu atît mai viabile, cu cît mai înaltă este capacitatea de esențializare și de sinteză a creatorului față de modelul ales. Cu Sonata sa pentru violă și violoncel (compusă în 1962) Wilhelm Berger ne pare a fi surprins din muzica secolului XVII tocmai acele principii expresive și de limbaj de largă generalitate, care permit în sînul lor nestînjenita afirmare a personalității compozitorului : fuziunea ciclului de sonată cu cel de suită, îmbinarea stilului contrapunctic-instrumental (părțile I — Fantasia — și IV — Fuga —) cu cel monodic-cantabil (părțile II — Recitativ și III — Arioso) și chiar specificul formației instrumentale folosită, ce amintește de gloriosul regn al coardelor în vechile lucrări de cameră. Îndrăzneața inițiativă a împerechierii celor două timbruri orientate spre grav, departe de a dăuna echilibrului sonor, conferă muzicii o plinătate și omogenitate timbrală, o sobrietate de ton ce rămîn definitorii pentru atmosfera expresivă a lucrării. Totodată, folosirea variată și ingenioasă a registrelor instrumentelor (remarcăm între altele efectul violoncelului în acut, auzit adesea peste violă), la care se adaogă efectul dublelor corzi și o polifonie ce abundă în ritmuri complimentare au ca rezultat o țesătură instrumentală complexă, nu departe de aceea a cvartetului de coarde.

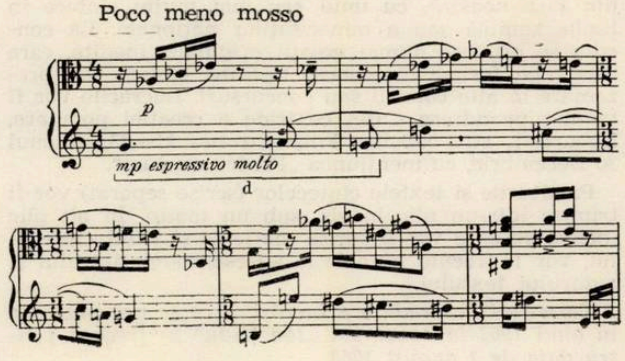
Bine delimitate din punct de vedere expresiv și formal, cele patru părți ale lucrării — Fantazia, Recitativo, Arioso, Fuga — sînt tot atîtea articulații ale unei mari construcții de sonată ce se arcuește de la un capăt la celălalt al piesei (procedeul îl amintește pe acela utilizat de Enescu în Octuor și de alți creatori moderni care au năzuit spre o interpretare lărgită a formei de sonată). O aparență de improvizație învăluie totuși stricta organizare arhitectonică a lucrării, ca urmare a folosirii unei ritmici foarte libere, dar mai ales datorită meșteșugului de variație motivică, condus pînă la cele mai îndepărtate consecințe, provocînd perpetue preschimbări ale materialului tematic. La diversificarea discursului muzical contribuie în mare parte și cromatizarea intensă a modurilor, concepută în sensul acelei instabilități a treptelor (fie în interiorul aceleeași octave, fie la sunetele corespunzătoare din octave diferite) încetățenită dealtfel de o bogată experiență în creația muzicală a unui Bartók sau Enescu.

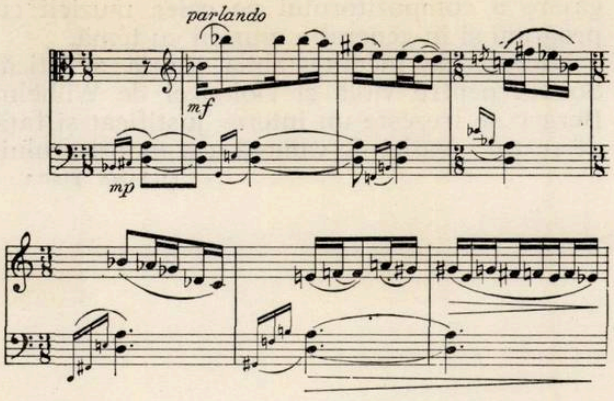
Partea I-a — Fantasia — este o revărsare de muzică pasionată și generoasă, ce pare să nu asculte de alte legi decît de acelea pe care năvala sentimentului le dicta improvizațiilor la orgă a vechilor maeștri... Din forma instrumentală originară, această piesă păstrează diversitatea de factură (unisoane, pasagii figurative, pasagii armonice etc.) a episoadelor muzicale ce leagă momentele contrapunctice.

Forma de sonată ce alcătuiește scheletul acestei prime părți are ca temă principală următoarea idee voluntară, decisă expusă în unisonul instrumentelor (tema A 1) :



ce va constitui principalul nucleu tematic al întregii sonate. Ea va fi întregită de o nouă temă (A 2) cu caracter mai volubil, mai agitat străbătută de pulsația șaisprezecimilor. În grupul tematic secund se întîlnesc aceste două idei : (B 1 și B 2).

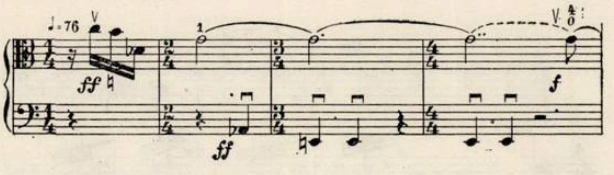




Atît melodia violoncelului în tema B 1 (bogat contrapunctată de violă) cît şi aceea a violei în tema B 2 aduc rezonanţe populare în structura lor intonaţională şi ritmică sau (în cazul temei B 1) în specificul acompaniamentului.

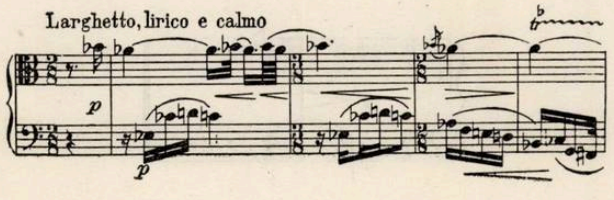
Culminaţia expresivă atinsă în repriză (tema principală expusă în mişcare largă de violoncel pe fondul unor figuraţii ale violei), este urmată de o codă care stinge tumultul în sonorităţi liniştite de coral şi îngînări de motive, cu o ultimă intonare în ppp şi unison (viola în tremolo şi cello în pizzicato) a temei principale.

În dramatica parte a doua (Recitativo) viola şi violoncelul îşi dispută un motiv



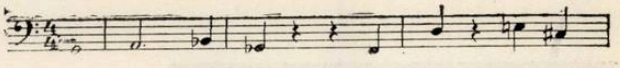
dedus din tema principală (ex. 1) a părţii întîia (desluşim răsturnarea în oglindă a motivului c al temei şi căderea de cvartă din motivul a. În continuarea acestei declamaţii dialogate, instrumentele se reunesc desfăşurînd la unison o tiradă patetică, ce aminteşte de monodia „Preludiului la unison", clădită fiind pe elemente ale grupului tematic principal (amintitul motiv de cvartă, motivul ascendent b din tema A 1 şi motive ale temei A 2).

Arioso (partea a III-a) ne transpune în atmosfera doinirii nostalgice. Rudimentara celulă melodică de două sunete (d) a temei B 1 (ex. 2) din prima parte repetată insistent ca într-un recitativ de doină sau baladă, ocupă secţiunile extreme ale acestei forme de lied.



În partea centrală a Arioso-ului îşi găseşte o amplă dezvoltare tema B 2 (ex. 3), căreia cele două instrumente se întrec a-i varia şi ornamenta la infinit profilul.

Fuga din finalul sonatei este corolarul grandios şi atotcuprinzător al părţilor precedente. Fără a fi propriu-zis derivatul temei principale a sonatei (ex. 1), tema fugii.



conţine în profilul ei melodic virtualităţi ce permit — mai ales spre finalul părţii — apropierea celor două idei melodice, la care se adaugă şi „amintiri" ale tematicii părţilor precedente, sezisabile în contra-subiecte şi în secţiunile de divertisment.

Posibilităţile polifonice ale instrumentelor sînt utilizate la maximum ; consecventa lor tratare la patru voci face ca scriitura şi impresia sonoră să fie aici mai mult ca oriunde acelea de cvartet.

Bogăţia cromatică crează în planul tonal o remarcabilă mobilitate a înlănţuirilor, fără a modifica totuşi esenţial pilonii acestuia.

După o ultimă expunere în valori egale (pătrimi) şi la unison a subiectului fugii continuată cu tema A 1 din prima parte, un „epilog" readuce în chip de „rezumare ciclică, concluzivă" întregul material tematic al lucrării.

★

Înscriindu-se în linia preocupărilor compozitorului, prezenta Sonată a lui Wilhelm Berger concretizează pe de o parte preferinţa sa pentru genul de cameră (în care figurează cinci cvartete de coarde, o sonată pentru vioară şi pian, o sonată pentru violă şi pian şi o recentă sonată pentru vioară solo), pe de altă parte consecvenţa tratării instrumentelor şi ansamblurilor de coarde (Concertul pentru orchestră de coarde şi Concertul pentru violă şi orchestră).

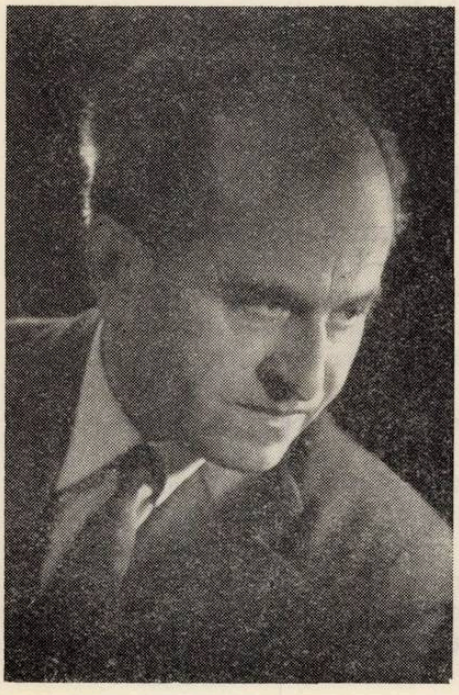
Experienţa apreciabilă a instrumentistului precum şi temeinica aprofundare teoretică de către compozitor a posibilităţilor tehnic-expresive ale coardelor nu au rămas desigur fără consecinţe în elaborarea lucrărilor amintite.

Legătura cu unele din aceste creaţii se stabileşte şi printr-o altă trăsătură comună, privind valorificarea unor norme artistice superioare ale cîntecului popular : spiritul improvizatoric şi rubato, heterofonia (implicată ca un aspect aparte al structurii polifonice).

Uneori în Sonată, tentația formulărilor muzicale prestabilite se interpune spontaneității, fapt care generează sub raportul expresiei, momente de inegală intensitate. Varietatea și forța inspirației ce caracterizează cele mai realizate pagini ale lucrării sînt însă un bun cîștigat, pe care sperăm să-l definitiveze susținuta angajare a compozitorului pe calea muzicii cu program și în general a muzicii cu temă.

Lucrare de incontestabilă ținută artistică, Sonata pentru violă și violoncel de Wilhelm Berger ne trezește un interes justificat și față de restul creației de cameră a compozitorului.

LILIANA FIRCA

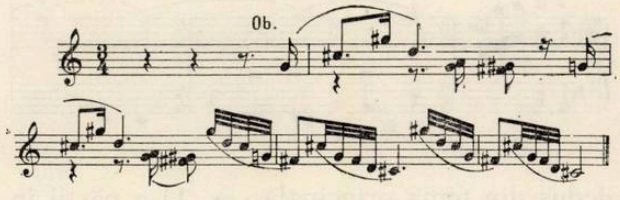


Fabula muzicală „Fîntîna cu bucluc" de Max Eisicovits

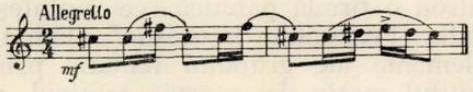
Compozitorul Max Eisicovits abordează pentru a doua oară un subiect de basm, îmbogățind repertoriul liric — după *Povestea țapului* (1954), întemeiată pe un basm al scriitorului sovietic Marșak — cu *Fîntîna cu bucluc* (1961), fabulă muzicală bufă. Tematica este aceeași, în linii mari, în ambele lucrări : căutarea dreptății de către cei buni și simpli, triumful binelui asupra forțelor retrograde ale împilării și tiraniei.

Scriitoarea de limba maghiară pentru copii și tineret Lili Marton, autoarea libretului a cărui versiune românească a fost pregătită cu grijă și talent de Ilie Balea, a ales o fabulă cu rădăcinile în comoara de povești a poporului tibetan. Este, de altfel, singura arie folclorică cunoscută cercetătorilor în care iepurele, simbolizînd de obicei frica, lașitatea, timorarea, se învestește cu trăsăturile stenice ale curajului, inițiativei și inteligenței active. Umoristică în desfășurarea ei anecdotică, cu elemente grotești de joc, oferind posibilități de întruchipare în muzică, fabula cuprinde un fond de idei serioase, prefigurînd prin personaje luate din lumea animalelor opoziția poporului față de asupritori, ura lui împotriva despotismului și a teroarei.

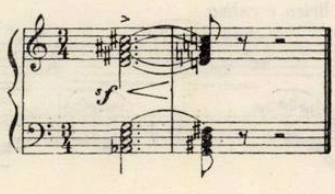
Lucrarea, alcătuită din două acte și trei tablouri, debutează printr-un prolog : pe un fundal al corzilor în tremolo, apare întîi la oboi, apoi susținut de ansamblul de suflători, motivul de evocare a atmosferei de basm.



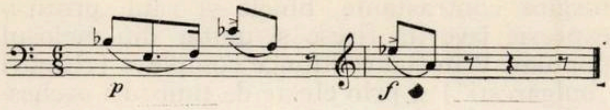
Sînt aduse treptat motivele principale, dintre care acela al iepurelui :



este urmat de motivul personajelor negative (caracterizate în forma rudimentară de acorduri construite pe tonalități învecinate). Acestor personaje, prezentate deocamdată sub forma generică de categorii morale, nu li se atribuie melodie, ci doar o sonoritate dură și pregnantă :

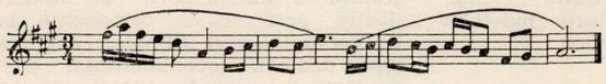


În sfîrşit, motivul sinuos al vicleniei foloseşte salturi pe intervale îndepărtate :



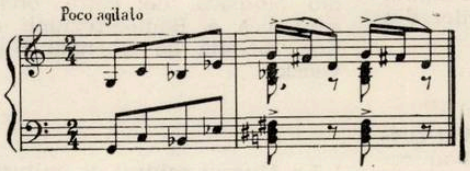
Prologul serveşte, astfel, la rezumarea sensului fabulei — lupta dintre bine şi rău. El reflectă înclinaţia compozitorului spre formele simple ale muzicii populare, pe care le utilizează cu multă intuiţie scenică. Cu toată această preferinţă spre „miniatural", discursul sonor nu devine schematic şi nici nu dă, în general, impresia fragmentării motivice, datorită închegării episoadelor într-o convingătoare unitate.

Cortina actului I se ridică pe un decor bucolic. Orchestra aduce, într-o ţesătură instrumentală plină de transparenţă (lemne şi coarde în registrul acut), sugestiile veseliei şi ale orizonturilor estivale. O linie melodică lidică



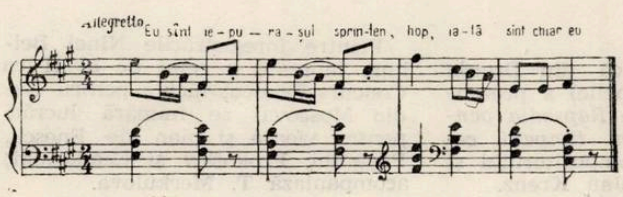
acompaniată de un ritm sincopat de învîrtită, creşte şi se amplifică prin dezvoltare şi variaţie. După o scurtă codă, caracterizată prin elan ritmic, terţetul fluturaşilor creează un moment de respiraţie lirică.

În continuarea corului iepuraşilor, contrastînd cu ideile muzicale anterioare, apare portretul muzical al iepuroaicei, conţinînd o notă de nelinişte şi îngrijorare.

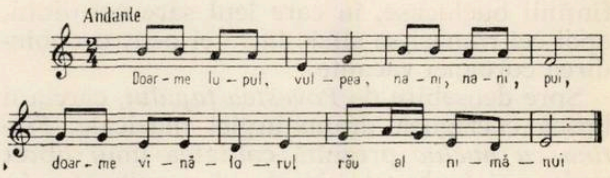


Compozitorul foloseşte bitonalismul — în cazul de faţă si major cu sol minor. Datorită acestui procedeu, ideile melodice sînt scoase mai mult în relief, subliniind intenţiile de satiră, de demascare a aspectelor negative din realitate, sporind intensitatea expresiei.

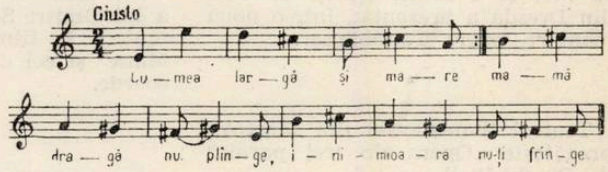
În această lucrare autorul creează teme simple şi eficace, colorate de pasajele curgătoare ale orchestrei. Aşa este, de exemplu, cupletul iepuraşului hoinar, personajul central pozitiv al operei :



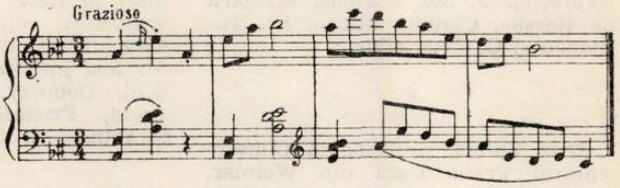
Momentul de efuziune al scenei îl constituie cîntecul de leagăn al iepuroaicei, introdus prin acorduri intonate de suflători şi corzi, care susţin dialogul pastoral, închegat între oboi şi clarinet :



Ursul, lupul şi vulpea, care încearcă să jertfească pe cei mici şi slabi poftei nesăţioase a leului, sînt caracterizate prin motive diferenţiate şi multicolore, de o izbutită vervă parodistică. În motivul lui Iepurilă, căpetenia iepuraşilor, compozitorul redă cu un remarcabil simţ dramatic frica şi tremurul, folosind acorduri placate şi o melodie „rulată" cu desenul descendent, de un net caracter popular. Cîntecul vesel al Iepuraşului isteţ, acompaniat de lamentoul cu inflexiunile de bocet popular ale corului, este unul din cele mai reuşite cuplete ale operei, formînd nucleul tematic al primului final de o amprentă polifonică personală :



Tabloul întîi al actului al II-lea este, de fapt un intermezzo instrumental, în care compozitorul zugrăveşte cu gingăşie coloristică, într-o frumoasă pagină simfonică, vraja nopţilor cîmpeneşti şi apariţia aurorei peste bălţi şi stufărişuri. Ideile muzicale sînt închegate în forma unui lied mic, din care A-ul



pare un graţios dans fantezist, cu o structură tonală construită din patru sunete — la, si bemol, re, mi. Fraza intermediară, B, trece de la coarde la flaute şi oboi, acompaniată de arpegiile harpei. La revenire, fraza iniţială e amplificată şi, în punctul ei culminant, capătă profilul unui joc popular de o structură modală interesantă.

Acest intermezzo vădeşte deplina stăpînire de către autor a mijloacelor orchestrale.

Muzica celui de al doilea tablou sugerează o mare tensiune : ne aflăm în vizuina leului, portretizat cu o vigoare burlescă. În scena de

bacanală a leului, lupului, vulpii și ursului, compozitorul folosește intonațiile unui cîntec de chef boieresc.

Opera se încheie prin momentul tragerii pe sfoară a tiranilor de către Iepurașul isteț. Amețiți de băutură, tiranii se iau la ceartă cu ecoul fîntînii buclucașe, în care leul sare cel dintîi, apoi cei rămași se sfîșie între ei pentru dobîndirea coroanei vacante.

Spre deosebire de *Povestea țapului*, căreia îi lipsea coeziunea dramaturgiei muzicale, *Fîntîna cu bucluc* prezintă calitatea unui libret mult mai închegat, simplu și convingător în expoziția și deznodămîntul anecdotic. Max Eisicovits reușește de astă dată nu numai conturarea eroilor pozitivi ca în prima sa lucrare lirică, ci și a celor negativi. Nu mai există nici stilurile paralele — „folclorice" și „cult" sau modal și „major-minor" — din *Povestea țapului*, compozitorul diferențiind aspectele dramaturgice contrastante, binele și răul, printr-o expresie izvorîtă firesc și unitar din melosul popular. Prin figuri ritmice complexe (ritmuri „bulgărești") și prin efecte de timbruri orchestrale, el înfățișează pe înțelesul celor mici optimismul popular, lirismul duios, exuberanța și veselia.

Poate că prin evitarea finalului prea scurt, insuficient dezvoltat în perspectiva dramaturgiei muzicale, fabula lui Max Eisicovits ar fi cîștigat în coeziune și eficacitate. În orice caz, ea reprezintă o lucrare de merit, care îmbogățește literatura nu prea cuprinzătoare a genului.

GEORGE SBIRCEA

NOTE

În cadrul manifestărilor închinate aniversării a 150 de ani de la nașterea lui Richard Wagner, între 19 mai și 1 iunie, Opera de Stat din Dresda a prezentat, într-o nouă montare, opera Tannhäuser.

*

Teatrul Stanislavski din Moscova pregătește „Opera de trei parale" de Brecht-Weil.

*

Biblioteca Congresului din Washington a primit o colecție de 1600 discuri. Între altele, aceste discuri cuprind 259 piese interpretate de Enrico Caruso, printre care 7 sînt înregistrări originale realizate în 1902. Alte înregistrări aparțin interpreților J. Mc. Carmac, Edouard de Rezske, Claudio Muzio, Fr. Tamagno și G. Zenatello.

*

Fritz Ehlers, profesor la Conservatorul Franz Liszt din Weimar, care a făcut parte din juriul Concursului Enescu în 1961, va lucra o lună la orchestra de cameră a Conservatorului din Leningrad. Vor fi interpretate lucrări de J. S. Bach, Mozart, Hindemith și Butting.

*

Enescu — Două rapsodii romîne op. 11 și Liszt — Rapsodiile ungare nr. 2 și 3 constituie conținutul a două discuri editate anul trecut de casa engleză de discuri Mercury. Interpretează Orchestra simfonică din Londra dirijată de Antal Dorati.

Un imens interes în lumea muzicală mondială îl suscită prezentarea în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga" a tuturor baletelor și operelor lui Prokofiev.

*

Din activitatea creatoare recentă a lui Dmitri Sostakovici se impune muzica la filmele „Hamlet", „Karl Marx" și cel de al 9-lea cvartet de coarde.

*

Pe scena Operei din Plovdiv (R.P. Bulgaria) a fost prezentată în premieră opera „Consulul" de compozitorul american Gian Carlo Menotti. Lucrarea este distinsă cu Premiul Pulitzer și cu Premiul criticilor din New York.

*

Școala de muzică Juilliard a susținut la New York un festival retrospectiv cuprinzînd creații care s-au afirmat în stagiunea 1912-1913. Au fost interpretate lucrări de Busoni, Debussy, Charles Ives, Milhaud, Prokofiev, Roussel, Satie, Stravinski și Schönberg.

*

Yehudi Menuhin, acompaniat de sora sa, Hepfzibah Menuhin, a întreprins un turneu în mai multe orașe din Uniunea Sovietică : Moscova, Leningrad, Odesa, Kiev, Lvov și Minsk.

*

Orchestra Simfonică din Dresda (Dresdener Staatskapelle) a prezentat în primă audiție *Rapsodia pentru xilofon, tamtam, timpani, celestă și coarde* a compozitorului și dirijorului polonez Jan Krenz.

Orchestra simfonică din Washington a interpretat în primă audiție „Simfonia Emancipării" de Robert Kelly, profesor de compoziție la Universitatea din Illinois. Lucrarea este dedicată evenimentului desființării sclaviei în Statele Unite.

*

Alexandr Cerepnin lucrează la cel de al 5-lea concert pentru pian. Prima audiție va avea loc la 5 octombrie, în cadrul Festivalului de la Berlin.

*

Simfonia I de Enescu a fost înregistrată stereofonic, pentru Radio Moscova, de către orchestra simfonică a Radiodifuziunii sovietice, dirijată de Ghenadi Rojdestvenski.

*

La Muzeul central de cultură muzicală M. I. Glinka din Moscova se află schițe de Beethoven, care reflectă procesul de creație a sonatelor a 18-a pentru pian, Kreutzer pentru vioară, a simfoniei Eroica, a operei Olimpiada, a oratoriului Isus pe Muntele Măslinelor și a altor lucrări. N. Fișman, colaborator științific, șef al acestui muzeu, a lucrat 10 ani la descifrarea acestor schițe. Trei volume sînt în curs de apariție ; primul conține schițele originale, celelalte două descifrarea lor.

*

Printre înregistrările Ninei Beilina, laureată a celui de al II-lea Concurs Enescu, făcute pentru Radio Moscova, se numără lucrări pentru vioară și pian de Enescu, Paganini, Prokofiev și Ceaikovski; acompaniază T. Merkulova.

În continuarea unei discuții

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Periodizarea istoriei muzicii noastre*)

În munca de scriere a istoriei muzicii, una din cele mai importante probleme este cea a periodizării. Situată la mijloc de drum între analiză și sinteză, periodizarea servește ambelor momente ale muncii metodologice. Dacă *analiza* stabilește elementele de conținut și formă ale faptelor legate de evoluția istorică a artei, la o treaptă superioară a generalizării, periodizarea este chemată să delimiteze etapele de dezvoltare istorică, fiind un prim pas al *sintezei*, al privirii de ansamblu. În procesul științific al ridicării de la particular la general, periodizarea îndeplinește pentru științele istorice un rol esențial.

Concepția materialistă — istorică, dincolo de datele calendaristice, de aspectul exterior al fenomenelor muzicale, stabilește relațiile interne și exterioare între faptele istorice, determinînd drumul complex al artei muzicale ca expresie a dezvoltării sociale. Departe însă de a renunța la principiul cronologic, istoriografia științifică îi acordă locul ce-i revine în cercetarea problemelor de conținut și formă ale dezvoltării culturii muzicale **).

Marxism-leninismul este terenul solid pe care se întemeiază muzicologia noastră nouă în marea sarcină ce-i revine: aceea de a întocmi o istorie științifică a muzicii românești.

Principiul leninist al celor două culturi reprezintă criteriul de bază în studierea culturii noastre muzicale din trecut.

SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA EVOLUȚIEI ISTORIOGRAFIEI MUZICII ROMINEȘTI

Desigur, un prim pas în vederea scrierii unei istorii a muzicii românești trebuia să fie adunarea materialului documentar faptic. Criticul muzical N. Filimon poate fi considerat și în această privință un deschizător de drumuri, căci el a formulat printre primii necesitatea documentării ca bază a studiului istoric al muzicii noastre, al originii și specificului ei.

În a sa „Istorie a artelor frumoase" A. Idieru (1898) încadrează cîteva capitole privind muzica românească pe genuri (bisericească, populară și cultă-laică) în care abia poate urma o superficială metodă istorică. Astfel documentarea rămîne principala preocupare a muzicologiei și publicisticii noastre de la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX, cum sînt materialele de istorie muzicală din primele reviste („Muza Romînă", „Arta", „Romînia Muzicală") sau cele din lexicoanele muzicale ale lui Titus Cerne și Timotei Popovici.

O contribuție aduce în problema documentării în deceniul al 3-lea al sec. XX, „Istoria muzicii la Romîni" de M. Gr. Posluşnicu. Autorul grupează materialul istoric pe provincii și în cadrul acestora încearcă o privire istorică. Acordînd o deosebită preocupare secolului XIX, el cuprinde un mare număr de date asupra vieții muzicale a epocii. Manifestînd o preferință deosebită pentru cîteva epoci izolate, autorul nu încearcă o rezolvare a problemei periodizării. Portretele de muzicieni se succed într-o înșiruire mecanică, dintre acestea lipsește cel al lui George Enescu, iar firul roșu al evoluției istorice a muzicii românești se pierde în noianul de date comunicate.

Lacunele acestei prime lucrări ample n-au întîrziat să fie semnalate de însăși muzicologi burghezi, chiar dacă de pe aceleași poziții idealiste.

Într-adevăr, chiar în deceniul următor (1934) muzicologul George Onciul arăta că trebuie recunoscute eforturile lui Posluşnicu depuse „în adunarea a sute și mii de date și izvoare într-un singur manual. În toate cele 600 de pagini ale lucrării nu găsești o singură deslușire clară asupra muzicii românești". Onciul relua problema necesității unei istorii a muzicii românești, propunînd o periodizare a acesteia. Cuprinsul studiului său ne dezvăluie greutățile de care se lovea muzicologia situată pe poziții neștiințifice. Autorul citat merge un pas înainte în cunoașterea fenomenului muzical — istoric, deoarece el încadrează muzica în viața poporului, arătînd că singura posibilitate de cunoaștere a ei este cea istorică. „Mai cu seamă un factor cultural ca și muzica unui popor, nu va putea fi înțeles... nu va fi pătruns în toată comoara de deslușiri pînă și asupra ființei poporului însuși, dacă nu vom cerceta istoria sa

*) Comunicare la sesiunea științifică a Conservatorului „Gh. Dima" din Cluj, din mai 1962. Text refăcut în urma discuțiilor din sesiune.

**) Este semnificativ că însăși istoriografia occidentală contemporană se vede obligată în cadrul progresului științelor sociale, să renunțe la principiul acumulării de date cronologice nesemnificative care duceau — după cum spunea George Enescu — la o „istorie în jurul muzicii". Astfel J. Chailley titularul catedrei de muzicologie de la Sorbona, arată că „istoria muzicii nu mai este azi ceea ce era înainte cu 50 ani", precizînd că principiul evolutiv dedus din folcloristică și etnografie (din etnomuzicologie, cum se exprimă), sau lingvistică, stă la baza noilor metode de istoriografie a muzicii. Desigur savantul francez nu depășește prin acestea un evoluționism de natură idealistă. Opiniile sale merită totuși să fie semnalate (vezi „Revue Musicale" nr. 242/1958 p. 70). În mod analog muzicologul vest-german Walter Wiora, afirmă necesitatea încadrării istoriei muzicii în rîndul celoralte științe ale culturii, subliniind aportul adus de cercetările marxiste în problema periodizării istoriei muzicii (vezi Acta Musicologica 1961/II—IV p. 81. Este vorba de Z. Lissa: „Zur Periodisierung der Musikgeschichte" în „Beiträge zur Musikwissenschaft" 1960 nr. 1 și 2.

şi anume istoria critică analitică atît a formelor populare, a influenţelor exercitate asupra lor, cît şi a curentelor, şcolilor, stilurilor şi concepţiilor care conduc pe artiştii culţi în trecutul mai îndepărtat ca şi în cel apropiat... Numai aşa vom putea înţelege prezentul, ba vom putea să ne formăm o concepţie motivată pînă şi asupra viitorului". (Revista de Pedagogie 1934/1).

Onciul nu depăşea o anumită concepţie a istorismului burghez ce are la bază vădite principii idealiste. Astfel el caută să aplice în istoria muzicii romîneşti următoarele perioade ale muzicii universale: *Preistoria,* care ar cuprinde originile muzicii şi studiul folclorului. *Antichitatea* ca o perioadă secundă ce începe cu primele mărturii scrise asupra muzicii şi se caracterizează prin lipsă de polifonie şi de artă cultă liberă. *Evul mediu* ce începe, după acest autor, cu primele culegeri de cîntece: în apus, cu antifonarul gregorian (sec. VI), la noi cu Anton Pann (sec. XIX). Este epoca în care ar apărea polifonia, arta liberă, cea cultă laică. *Evul nou* care începe cu apariţia unei arte culte originale, cu primii noştri compozitori.

Or, consideraţiile de mai sus dovedesc concepţia antiştiinţifică care stă la baza lor. Luînd ca trăsături esenţiale fenomene de suprafaţă (polifonia, arta cultă etc.) şi neglijînd baza materială-socială a culturii muzicale, autorul stabileşte în istoria muzicii noastre o antichitate care durează pînă în sec. XIX, un ev mediu care durează cîteva decenii în timpul vieţii lui A. Pann, pentru că „evul nou" va începe tot cam pe atunci prin primii noştri compozitori.

La dezvoltarea unei istoriografii muzicale un mare merit îl are folcloristica noastră din această epocă, prin bogatul material documentar acumulat ca şi prin primele studii şi cercetări. Dintre cei ce îmbină folcloristica şi istoriografia se impune în primul rînd regretatul G. Breazul, de o neobosită activitate ştiinţifică cuprinsă în marea sa monografie muzicologică, „Patrium Carmen", în cursurile sale universitare şi în imensul material documentar păstrat în biblioteca personală.

Tot în această epocă se impun cursurile de istoria muzicii romîneşti ţinute la conservatoarele din ţară dintre care doar cel al lui Zeno Vancea a văzut parţial lumina tiparului, ca una din primele contribuţii la o sinteză istoriografică a muzicii romîneşti (1938).

Pe drumul astfel deschis de muzicologia noastră de ieri, istoriografia de după Eliberare a progresat treptat atît în sensul unei însuşiri şi maturizări a concepţiei ştiinţifice, cît şi în cel al unei progresive documentări. Studiile, articolele, monografiile şi sintezele parţiale publicate în aceşti ani de după eliberare avînd ca obiect cultura noastră feudală, modernă sau contemporană, justifică abordarea unor preocupări de sinteză generală a istoriei muzicii romîneşti.

PERIODIZAREA, BAZĂ A ISTORIEI ŞTIINŢIFICE A MUZICII

O sistematizare a fenomenelor artistice nu poate fi făcută decît prin analiza aprofundată a formei şi conţinutului lor, a împrejurărilor de viaţă care le-au determinat sau le-au condiţionat. „Dezvoltarea politică, juridică, filozofică, religioasă, literară, artistică etc. e bazată pe dezvoltarea economică, după cum scrie Fr. Engels *). Dar toate se influenţează reciproc, influenţînd şi baza economică. Astfel arta, ca fenomen de suprastructură, ca formă a conştiinţei sociale urmează în mod firesc drumul dezvoltării bazei, relaţiilor sociale. Principalele perioade ale dezvoltării sociale vor fi fără îndoială etapele dezvoltării culturii muzicale.

Dar aplicarea perioadelor dezvoltării sociale în evoluţia muzicii nu este nici pe departe un proces mecanic ci, dimpotrivă, necesită o contribuţie creatoare din partea istoricului de artă. Se ştie că fenomenele de artă nu apar gata formate cu fiecare nouă orînduire socială. Fiecare societate preia de la orînduirea anterioară valorile cultural-artistice autentice şi pe această temelie îşi formează altele proprii noilor relaţii de producţie. Fenomenele de artă îşi au drumul lor complex de evoluţie care oglindeşte direct sau indirect dezvoltarea socială. În cadrul fiecărei orînduiri fenomenul muzical, ca şi orînduirea însăşi, se află într-o mişcare neîncetată care urmăreşte cele trei momente dialectice în desfăşurarea oricărui proces; geneză, evoluţie, dispariţie. Stabilirea perioadelor istoriei muzicii romîneşti ca atare implică stabilirea conţinutului lor în toată complexitatea sa istorică evolutivă, pe etape, genuri etc.

Deşi poporul romîn se formează într-o epocă în care se trece spre orînduirea feudală, pentru a înţelege premisele culturii sale muzicale, elementele care au conlucrat la formarea artei sale muzicale, trebuie să aprofundăm cunoaşterea epocilor anterioare: orînduirea sclavagistă şi comuna primitivă. Nici muzica poporului nostru, tot aşa după cum nici limba, datinile, instituţiile sale, nu s-a putut forma decît din elementele culturii care s-a menţinut din vechime în spaţiul geografic al etnogenezei.

Comuna primitivă. Cele mai vechi manifestări muzicale pe teritoriul ţării, instrumente şi unelte muzicale, credinţe, obiceiuri, creaţii artistice vor fi cuprinse în acest capitol. Cultura muzicală a traco-daco-geţilor, de la apari-

*) K. Marx — Fr. Engels „Despre artă şi literatură", Bucureşti 1953 p. 9.

ţia lor în istorie pînă la ultimul stadiu de dezvoltare a societăţii gentilice unional-tribale, va constitui sfera problemei atît prin fenomenele muzicale comune oricărei societăţi ajunse în acest stadiu cît şi prin specificul lor local. Dansuri şi cîntece ostăşeşti, pantomime şi serbările populare ale muzicii şi recoltelor, legende şi credinţe legate de muzică, epode, peane, bocete, imnuri, creaţii ce au la bază experienţa de viaţă şi cunoaştere ale omului primitiv, iată materialul posibil al acestei părţi incipiente. Alături de cultura traco-daco-geţilor, va trebui cercetată muzica altor popoare care au ajuns în legături cu băştinaşii ; grecii, în cetăţile pontice, sciţii ca popor înrudit cu tracii, apoi romanii şi celţii, ce apar pe aceste meleaguri încă din ultimul stadiu al societăţii unional-tribale. Studiul comparat al acestor culturi este impus de către comunitatea manifestărilor de civilizaţie şi cultură ce caracteriza întreg centrul şi sud-estul Europei încă din mil. III î.e.n. sub denumirea de cultura Tripolie. În schimb, odată cu apariţia triburilor tracice în istorie şi dezvoltarea culturii lor muzicale, va trebui definit locul lor în lumea antică alături de culturile analoage sau mai evoluate ale unor popoare eurasiatice : greci, egipteni, evrei etc.

Orînduirea sclavagistă. Deşi formele de viaţă muzicală primitivă se transmit primei orînduiri bazate pe clase, în conţinutul lor va trebui studiată oglindirea primelor elemente ale luptei sociale de clasă. Cîntece eroice care exprimă dragostea faţă de viteji, reprezentanţi ai maselor şi ura faţă de tirani, serbările populare legate de muncă oglindind ele însele conflictele de clasă, transformîndu-se uneori în adevărate răscoale ale sclavilor. Noi obiceiuri, credinţe şi legende ale sclavagismului dac (80 î.e.n 106 e.n.) şi roman (106—271 e.n.) cu instituţiile culturii muzicale italice, o nouă religie monoteistă cu adînci ramificaţii în cultura muzicală, exprimînd noi relaţii sociale, iată ceea ce se adaugă materialului epocilor primitive.

După retragerea legiunilor romane (271 e.n.), elementele de viaţă materiale şi spirituale ale societăţii sclavagiste se menţin în condiţii specific locale. Contopindu-se cu elementele ce nu dispăruseră ale societăţii gentilice unional-tribale, ele se încadrează în formele democraţiei militare ce vor caracteriza epoca prefeudală. Pe plan etnic este epoca marilor mişcări de populaţii : *migraţiile* care determină o nouă configuraţie a culturii pe acest teritoriu. Toate acestea dau condiţiile în care se vor naşte popoarele Europei centrale şi sud-estice.

Este cert că un punct de sprijin pentru studiul complexei culturi muzicale a epocii prefeudale, în vederea pregătirii materialului pentru viitoarea perioadă, cea a feudalismului, în vederea cunoaşterii premizelor acesteia din urmă, îl va constitui folclorul şi etnografia popoarelor din acest spaţiu geografic. Problema transmiterii elementelor de viaţă materială şi spirituală în cultura acestor popoare din centrul şi sud-estul Europei ne obligă să adăugăm studiului comparat al culturii antice tracodace, elenistice, romane, ebraice, orientale (armene, siriene etc.) studiul culturii folclorice medievale şi contemporane. În acestea se cuprinde evident şi cultura gregoriană ca şi cea bizantină, care au ambele la origine elemente populare.. Căci pentru a cunoaşte condiţiile în care s-a format cultura muzicală a poporului romîn, trebuie să studiem muzica europeană a epocii etnogenezei. Numai astfel vom putea şti ce este comun întregii Europe şi ce este specific local. Muzica bizantină va fi istoric şi geografic cea mai apropiată de regiunile etnogenezei, iar cea gregoriană pare apropiată atît prin originea ei orientală cît şi prin limba latină contemporană cu idiomul latin danubian (sec. VI—VII e.n.). Folclorul popoarelor slave ce se formează în această epocă este ultimul termen propus în studiul comparat căci reprezintă nu numai epoca şi regiunea etnogenezei ci întregul spaţiu est-european ca şi îndelungata epocă feudală de strînse relaţii romîno-slave.

Orînduirea feudală. Cuprinzînd o perioadă de cca 1000 de ani, epoca feudală va trebui ea însăşi supusă unei periodizări care să oglindească stadiile succesive de dezvoltare ale culturii muzicale.

Unite în lupta lor contra imperiului bizantin, legate printr-o cultură care îmbracă haina noii religii oficiale, între populaţiile din acest spaţiu, se vor crea puternice legături. Manifestată uneori şi pe planul organizării politico-sociale, cultura lor îşi va avea propriile ei forme de exprimare în muzică tot aşa ca şi în limbă, literatură sau ceremonial laic şi religios. *Cultura slavonă* va avea în cultul bisericesc un sistem muzical propriu, ţinînd de biserica răsăriteană.

Desigur, alături de cultura muzical-slavonă, oficială şi specifică bisericii, deşi nelipsită de nenumărate influenţe populare, muzica poporului de jos va prelua o parte din cultura primelor secole ale erei noastre ca şi pe cea a popoarelor migratoare stabilite sau trecînd pe acest teritoriu, în cadrul unui neîncetat schimb de bunuri culturale.

Documente literare sau arheologice vor ilustra muzica poporului din acest spaţiu începînd cu sec. VI, cînd Jordanes vorbeşte despre cîntecele eroice ale poporului de jos, şi continuînd pînă la începutul mileniului II e.n., epocă în care încă se mai desfăşoară serbările legate de muncă şi recoltă contra cărora protestează mereu sinoadele ecumenice din răsăritul Europei.

Dar cultura slavonă nu va caracteriza decît primele secole ale feudalismului. În decursul dezvoltării sociale, poporul de jos se va ridica prin unele pături ale sale la suprafaţă şi va impune culturii oficiale propriile ei elemente

de artă transformînd-o în cele din urmă. Este o a doua etapă a artei feudale, cea a feudalismului dezvoltat care şi în muzică se extinde între sec. XV—XVIII. Noua viaţă a poporului va genera noi manifestări ale artei muzicale, ce se vor suprapune celor ale epocilor anterioare. Cîntecul bătrînesc, balada eroică, dansul popular şi muzica sa vor influenţa prin forţa lor expresivă şi puternica legătură cu viaţa, chiar arta clasei dominante. Însăşi arta slavonă a bisericii va suferi transformările determinate de procesul dezvoltărilor sociale. Limba romînă va lua locul treptat celei slavone atît în cultura religioasă cît şi în cea laică, drept urmare a dezvoltării unor noi pături sociale. Muzica bisericească va fi de acum guvernată de textul romînesc, care-i va imprima un nou profil ritmico-melodic înrudit (prin limba comună) cu folclorul muzical. Documente scrise istorice, literare, etnografice, muzicale tot mai numeroase vin să ofere o largă bază cunoaşterii epocii.

Teza celor două culturi găseşte o amplă manifestare în cultura muzicală feudală. Lupta dintre vechi şi nou, dintre o cultură reacţionară şi una progresistă se desfăşoară permanent, dînd trăsături esenţiale evoluţiei muzicale. Muzica laică şi religioasă, muzica poporului de jos şi cea de curte, sînt domenii în luptă, în care noul învinge proiectînd asupra viitorului progresul forţelor sociale mereu noi, ca o oglindire a acestora. Nu întîmplător epocile de artă feudală în care se impun forţele creatoare ale poporului sînt cele de înflorire în toate domeniile : în arhitectură ca şi în pictură, în muzică tot aşa ca şi în limbă sau literatură (sec. XV—XVII).

Aceasta nu exclude relaţiile mai frecvente sau mai sporadice cu alte naţionalităţi ale căror elemente de artă muzicală sînt strîns legate de cultura poporului nostru. Istoriografia va acorda un loc deosebit relaţiilor romîno-maghiare şi romîno-săseşti în muzică, expresie a unor epoci de trai şi luptă comună. În Muntenia şi Moldova elemente de cultură orientală turcă, persană, armeană, greacă îndreptăţesc studiul muzicii acestor popoare în relaţie cu cea romînească.

În epoca de descompunere a feudalismului, cultura muzicală manifestă noi genuri şi forme, oglindind dezvoltarea socială ce mergea spre o nouă orînduire. O prăpastie tot mai mare între cultura poporului şi cea a clasei exploatatoare reflecta antagonismele feudale ce cresc necontenit. Arta muzicală a poporului va exprima cu mare forţă mobilizatoare lupta socială şi protestul. Doina şi cîntecul haiducesc, cîntecele de recrutare, dansurile haiduceşti, cătăneşti sau mocăneşti, redau în mod complex aspecte sociale ale epocii. Lirica se dezvoltă ea însăşi fiind îmbrăţişată de noi pături sociale din tîrguri şi oraşe creind premisele viitoarelor romanţe. Clasa feudală exploatatoare desprinzîndu-se treptat de arta poporului pe care o îmbrăţişase odinioară (în baladă sau joc popular) se orientează tot mai mult spre o cultură fie apuseană, fie orientală. În muzica laică, tot aşa ca şi în cea bisericească, elementele orientale încep să fie predominante şi lumea oraşelor din care se va dezvolta viitoarea clasă burgheză se va lăsa influenţată de acest curent. Pe planul ştiinţei şi artei se vor manifesta primele elemente progresiste ale unei culturi moderne ce se va concretiza şi în cultura muzicală a viitoarei orînduiri.

Orînduirea capitalistă.

O nouă societate, o nouă configuraţie socială, un nou public vor da condiţiile dezvoltării în continuare a artei muzicale. Burghezia, ridicîndu-se, va sta la începuturile ei alături de poporul a cărui cultură o va dezvolta în propriile sale interese. Ea va asimila şi va promova cultura poporului, ca expresie a fenomenului propriu epocii : formarea naţiunii burgheze. Curentul de afirmare a culturii naţionale va domina arta şi ştiinţa noastră progresistă. Culegeri de folclor, prelucrarea lui în arta cultă, inspiraţia din viaţa prezentă a poporului sau trecutul istoric-eroic vor ilustra aceeaşi promovare a culturii populare. Deşi arta orientală este încă puternică în mediul urban, progresul formelor de artă clasică apuseană se va face resimţit tot mai insistent, cuprinzînd mase din ce în ce mai largi, pregătind mediul social-artistic în care va apare o şcoală muzicală naţională. Primele şcoli de muzică şi primele încercări de creaţie originală în teatrul muzical, alături de activitatea primelor coruri şi fanfare, vor fi evenimentele semnificative ale acestei epoci de începuturi ale artei moderne burgheze. Un nou gust muzical, o nouă mentalitate artistică definesc etapa nouă a dezvoltării muzicale. Limita acestei epoci ce culminează cu mişcările revoluţionare de la 1848 se impune a fi anul Unirii, 1859. Într-adevăr cu acest eveniment, victorie a forţelor progresiste, începe o nouă etapă a culturii noastre moderne, ce exprimă propăşirea culturală. Se dezvoltă un adevărat clasicism în poezie, teatru, pictură reprezentat prin Eminescu, Caragiale, Grigorescu. Cultura muzicală continuă pe un plan superior prin apariţia unei arte autohtone, originale care depăşind primele încercări de odinioară să poată aspira la o valoare universală. Deşi fără consecvenţa din celelalte domenii ale artei, muzicienii acestei etape ating culmile unui adevărat clasicism în unele sau altele din genurile abordate. Corurile lui G. Musicescu şi cîntecele de masă ale lui A. Flechtenmacher, liedurile lui Gh. Dima, creaţia dramatică a lui Porumbescu sau Caudella, cea coral-simfonică a lui Iacob Mureşianu şi Gh. Dima sau simfonică şi de cameră a unor Gh. Stephănescu, E. Caudella, C. Dimitrescu se ridică pînă la acele trepte care justifică existenţa unei şcoli naţionale în plină dezvoltare. Arta acestor compozitori nu s-ar fi putut afirma dacă n-ar fi fost strîns legată de amplul proces social-politic al epocii. Accente

patriotice de luptă națională și social-revoluționară, a făcut din arta lor o tribună de luptă pentru propășire. De aceea ei au avut de înfruntat opoziția regimului burghezo-moșieresc. Elemente de protest contra acestuia apar în arta și activitatea unor G. Musicescu, E. Caudella, Gh. Dima, Gh. Stephănescu, tot așa după cum C. Porumbescu, Gh. Dima sau I. Mureșianu exprimă protestul politic și cel anticlerical, suferind rigoarea temnițelor habsburgice pentru atitudinea lor patriotică. Ei reprezintă mersul înainte al artei noastre muzicale, în cadrul unei puternice încleștări între două culturi.

Drumul ascendent al școlii noastre muzicale va fi continuat de generațiile imediat următoare, care vor juca rolul de a o încadra printre celelalte școli europene. Misiunea istorică de a afirma școala muzicală românească o vor juca generațiile ce vor activa în primele decenii ale sec. XX în frunte cu George Enescu, A. Castaldi, Ion Scărlătescu, D. Gh. Kiriac, M. Jora, S. Drăgoi, D. Cuclin etc. Dezvoltarea muzicii a fost influențată pozitiv de afirmarea literaturii și artei românești care numără pe M. Sadoveanu, Gh. Coșbuc, Liviu Rebreanu, St. Luchian, N. Tonitza, C. Brîncuși. Anul 1900, deși dată cronologică convențională, pare a se impune ca început al acestei perioade atît din punctul de vedere al dezvoltării sociale, cît și din cel al artei muzicale. În jurul acestui an vor apărea primele lucrări ale lui Enescu, Castaldi, Kiriac, Scărlătescu, reprezentînd o altă lume decît cea a primilor clasici.

Este o epocă de ascuțite contradicții sociale și politice, de eroică luptă a poporului pentru eliberare. Răscoala din 1907, ecourile puternice în țara noastră ale Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, înființarea în 1921 a P.C.R., intensificarea luptelor muncitorești de clasă iată principalele evenimente ale vieții politice care domină primele decenii ale secolului XX. Progresul artei muzicale nu va întîrzia să se manifeste cu rădăcini puternice în frămîntările social-politice. Dezvoltarea unei arte realiste este strîns legată de lupta întregului popor în frunte cu partidul clasei muncitoare intrat în ilegalitate în 1924. Presa legală și ilegală de partid a desfășurat o susținută acțiune în rîndurile muncitorimii și intelectualității pentru o artă a poporului, care să oglindească viața acestuia. Inspirați din opera scriitorilor realiști ca Sadoveanu, Caragiale, Coșbuc, Negruzzi, compozitorii noștri realizau lucrări reprezentative, dînd glas marilor idei ale luptei de eliberare socială și națională. Operele Oedip, Năpasta, De la Matei citire, O noapte furtunoasă, ca și o parte a creației simfonice, corale sau de cameră din acea vreme, exprimă orientarea realistă, militantă a compozitorilor noștri de valoare. Succesele în lupta contra unei arte desprinse de viață, împotriva unei muzici „pure", lipsite de conținut, contra unor teme exotice ale lucrărilor de tinerețe, dovedesc progresul artei realiste în muzica noastră modernă. Lucrări ca sonatele de pian opus 24 sau de vioară op. 25 în caracter popular românesc de Enescu, Priveliști moldovenești de M. Jora sau Divertismentul rustic de S. Dragoi sînt rodul unei cunoașteri aprofundate a melosului popular, bazată pe valoroasa activitate muzicologică a unor T. Brediceanu, C. Brăiloiu, G. Breazul, S. Dragoi alături de Bela Bartók. La folclorul sătesc și urban ce-l vor studia acești muzicieni se va adăuga folclorul nou revoluționar ce ducea încă o existență ilegală „ascunsă", dar cu atît mai identificată cu viața poporului. Alături de arta cultă progresistă acest folclor va reprezenta moștenirea pe care și-o va însuși poporul muncitor în momentul în care va înscrie o nouă pagină în frămîntata sa istorie : eliberarea de jugul capitalist.

Noua cultură muzicală și construirea socialismului în țara noastră. Epoca ce începe cu insurecția armată de la 23 August 1944 e cu deosebire importantă prin fenomenele de artă care oglindesc dezvoltarea istorică a poporului nostru în drumul său spre socialism.

Lupta dintre vechi și nou se dă sub ochii noștri ; trăim istoria care evoluiază înspre o artă majoră cuprinzătoare, căreia i se restituie funcțiunile ei firești : cea de reflectare a realității, de transformare a ei. Lupta pentru o muzică realist-socialistă nu este însă o luptă ușoară. Istoricul de artă trebuie să distingă principalele ei momente de la eliberare și pînă azi. Frontul ideologic al artei a cunoscut în acest răstimp jaloanele unei evoluții ascendente, dar cu reale succese ce impun etapa actuală ca una din cele mai rodnice în istoria noastră culturală.

Progresul muzicii noastre se realizează în această etapă în lupta hotărîtă cu rămășițele burgheze în gîndirea creatorilor, cu rămînerile în urmă datorită politicii dusă de regimul trecut de a ține masele departe de cultură. Arta noastră nouă are o largă bază socială : mișcarea de amatori cunoaște într-adevăr proporții de masă. Astfel, în lupta pentru afirmarea muzicii realist-socialiste înfloresc o varietate de genuri ca muzica cu text, vocală, corală, vocal-simfonică și instrumentală inspirate din noul conținut de viață. O intonație folclorică complexă, care să cuprindă nu numai melodia arhaică sătească sau urbană ci și folclorul muncitoresc chemat la o nouă viață, stă la baza artei noastre realist-socialiste. Prelucrarea folclorului nu de pe poziții îngust etnografice, ci realizată în cadrul luptei pentru o expresie larg generalizatoare, națională în formă, socialistă în conținut este un alt aspect al artei noastre noi. Preluarea creatoare ale celor mai bune tradiții universale și naționale, tendințele spre o reală contemporaneitate a conținutului și formei caracterizează de asemenea muzica noastră nouă care sub semnul umanismului socialist, caută să ducă mesajul poporului nostru în cultura mondială.

Tematica istorică patriotică şi cea revoluţionară în genul dramatic, tematica contemporană în creaţia coral-simfonică, programatismul în creaţia simfonică şi de cameră instrumentală, rolul complex educativ al cîntecului de mase şi principalele sale manifestări de fond şi formă sînt probleme care permit o analiză a dezvoltării ca şi dezvăluirea perspectivei în evoluţia acesteia.

Etapa actuală, supusă astfel studiului istoriografic, permite o comparaţie cu epocile precedente, în scopul de a considera distanţa parcursă de la începuturile culturii noastre moderne şi pînă azi, cuceririle ei, succesele şi stadiul contemporan al ei.

Sub conducerea şi cu sprijinul partidului, cultura noastră muzicală a înflorit an de an, valorificînd cuceririle artei naţionale şi universale, folosind bogata experienţă a artei sovietice.

Înfiinţarea în 1949 a Uniunii compozitorilor din R.P.R., luînd locul vechei Societăţi a compozitorilor romîni, va fi o expresie a *noului* în muzica acestei etape, pe planul îndrumării ideologice, al bazei organizatorice, al sprijinirii morale şi materiale a creaţiei originale. Muzicienii noştri — compozitori, critici şi muzicologi — vor începe o activitate creatoare în care schimbul de opinii, discuţia liberă şi colectivă se va manifesta, treptat printr-o îmbogăţire cantitativă şi calitativă a operei lor.

Documentele congreselor II şi III ale P.M.R. ca şi cele ale P.C.U.S., începînd cu Congresul XX au constituit temeiurile de orientare ale ştiinţei muzicale pentru stabilirea şi analiza succesivelor etape parcurse în ultimul deceniu de cultură muzicală.

Ce-a de a 15-a aniversare a eliberării ţării a prilejuit un adevărat bilanţ al realizărilor creaţiei noastre muzicale, prin nenumărate opere închinate acestui eveniment, dintre care unele de răsunător succes în masele largi. Lipsurile altora n-au întîrziat să fie semnalate în presa de partid care în septembrie 1959 a iniţiat dezbaterea problemei „stilului apologetic în artă".

Discuţiile plenarelor Uniunii compozitorilor pe teme ca : muzica programatică şi cu text, contemporaneitatea în muzică, despre mijloacele de expresie etc., vădesc aceeaşi preocupare a unei munci colective, care să menţină creaţia muzicală pe drumul maturizării.

Perspectivele viitorului se pot contura şi istoriografia muzicală, situată ferm pe poziţiile marxist-leniniste, trebuie să includă şi acest punct în programul ei. Previziunea nu poate lipsi nici în această ştiinţă şi, deşi perspectiva istorică nu totalizează încă două decenii, ea poate fi un prilej pentru omul de ştiinţă de a dezvălui orizontul viitoarei noastre culturi muzicale.

NOTE

La 5 mai, Yehudi Menuhin a dirijat un concert al orchestrei simfonice londoneze. Ca omagiu la împlinirea a 8 ani de la dispariţia marelui său, maestru, Menuhin a inclus în program *Simfonia I*, în mi bemol major, de George Enescu.

*

Festivalul Internaţional de la Edinburgh, care va avea loc între 18 august şi 7 septembrie 1963, se va bucura de participarea Teatrului San Carlo (Neapole), a Operei din Budapesta, a Orchestrei Concertgebouw (Amsterdam) şi a unor formaţii engleze. Dintre solişti şi-au anunţat participarea Renata Tebaldi, Yehudi Menuhin, Larry Adler, Benjamin Britten, John Odgonl (pianist, laureat al celui de al II-lea Concurs Ceaikovski — 1962) ş.a.

*

Marele premiu al oraşului Geneva, atribuit odată la patru ani, a fost decernat compozitorului André-François Marescotti, pentru întreaga sa operă. Marescotti este profesor la conservatorul local, membru al diferitelor jurii internaţionale etc.

Jacques Feschotte, personalitate marcantă a muzicii franceze a vorbit la Rouen (Franţa) despre „George Enescu şi viaţa muzicală în Romînia". Conferinţa a fost însoţită de exemplificări.

*

Două concerte simfonice londoneze au cuprins în exclusivitate lucrări de compozitori ruşi şi sovietici (Prokofiev, Rahmaninov, Rimski-Korsakov — 15 mai, Ceaikovski, Rimski-Korsakov — 25 mai).

*

Acest an este bogat în concursuri internaţionale. Iată cîteva din cele ce se vor desfăşura în a doua jumătate a anului : Al 15-lea concurs internaţional de pian „Feruccio Busoni" — Bozen (24.VIII — 5.IX); al 10-lea concurs internaţional de canto s'Hertogenbosch (2—7.IX) ; al 12-lea concurs internaţional al instituţiilor de radio din R.F.G. pentru canto, pian, violoncel, trompetă şi vioară-pian — München (3—20.IX) ; concursul internaţional de cvartete de coarde — Lüttich (5—14.IX) ; al 10-lea concurs internaţional pentru tineri dirijori — Besançon (10—13.IX) ; al 19-lea concurs internaţional, pentru canto, pian, vioară, oboi şi clarinet — Geneva (21.IX—5.X) ; al 14-lea concurs internaţional pentru muzică şi dans (interpretare şi compoziţie) „G.—B. Viotti" — Vercelli (26.IX—31.X) ; concursul internaţional de vioară „Nicolo Paganini" — Genua (2—10.X) ; al 7-lea concurs internaţional pentru muzică de cameră — „În memoriam Leo Weiner" pentru cvartet de coarde şi sonate pentru vioară şi pian — şi pentru violoncel „Omagiu lui Pablo Casals" — Budapesta (5—22.X) ; al 10-lea concurs internaţional de canto — Toulouse (6—10.X) ; al 3-lea concurs internaţional pentru pian şi voce „Robert Schumann" — Zwickau (9—20.XI) ; concursul internaţional pentru pian şi vioară „Marguerite Long — Jacques Thibaud" — Paris (12—30.XI).

*

În R. P. Bulgaria a devenit o tradiţie ca în fiecare primăvară să se organizeze săptămîna cărţii pentru copii şi a cîntecelor pentru copii. Cu acest prilej au loc întîlniri cu compozitori, se acordă premii etc.

*

Asociaţia Triptyque (Paris), şi-a sărbătorit, în martie, al 1000-lea concert.

Sonate de Alex. Mocioni

În cele două capitale, Viena și Budapesta, ale fostului imperiu austro-ungar trăiau importante colonii romînești. Spre mijlocul veacului al XIX-lea, găsim în ambele capitale un număr de intelectuali, liber profesioniști, negustori, studenți din diferite provincii care întrețin, în sînul coloniilor romînești, o serie de manifestări artistice dintre care cele muzicale se situau, de obicei, pe primul plan. Aici, în cadrul unor asociații culturale se grupează o serie de tineri care, odată cu studiile universitare, făceau și studii speciale de muzică în conservatoarele acestor orașe. Astfel, încep să se afirme la Viena Gh. Dima, J. Mureșanu, T. Flondor, Elisa Circa, L. Goia, C. Porumbescu, O. Blasian etc. iar la Budapesta St. Perian, E. Zaphiri, Melania Ianovici, E. Florian etc. În mediul vienez al societății „Romînia Junâ" se afirmă în public o tînără absolventă a conservatorului de muzică din Viena, *Sofia Dudos*, în vîrstă de 17 ani.

În cadrul concertului său din 14 noiembrie 1876, Sofia Dudos execută, alături de „Miniaturi" de Rubinștein și o compoziție proprie: *Sonata quasi fantasia* pentru pian, care s-a bucurat de un frumos succes. Numai după cîteva luni, în februarie 1877, ea reapare pe scenă — de astă dată nu în cadrul restrîns al grupului de la „Romînia Junâ" ci în cadrul unui mare concert public de binefacere — remarcată fiind de presa vieneză. O revistă muzicală vieneză (al cărei titlu îl cunoaștem în traducerea romînească a ziarului „Romînul" din București 26—28 martie 1877), „Foaia muzicală", îi publică fotografia, însoțită de un comentar elogios: „D-șoara Dudos se află în primăvara vieții sale, ea numără abia 18 ani și datorează perfecțiunea sa conservatorului vienez, în care a fost de 3 ori premiată cu premiul I. Artista a plecat de curînd în orient și va da diferite concerte prin Romînia, Turcia, Grecia și Egipt care, dacă vom considera calitățile junei d-șoare, vor fi pentru dînsa, desigur, un conduct de triumf". Și ziarul „Romînul" adaugă: „Cu această frumoasă carte de vizită, își face Sofia Dudos debutul turneului său în „orient" în seara zilei de 31 martie 1877 în sala Ateneului din București".

Prima apariție a Sofiei Dudos la București se produce în cadrul unui mare concert public al lui Eduard Hübsch. În cadrul acestui concert, ea acompaniază pe Hübsch, în Sonata în do minor pentru vioară și pian de Beethoven, obținînd un frumos succes

După această prezentare în fața publicului bucureștean, a urmat un recital de pian ce a avut loc la 4 aprilie 1877 (tot în sala Ateneului) la care și-au dat concursul Hübsch și Milde. Programul cuprindea, alături de lucrări de Bach, Scarlatti, Rubinștein, Liszt, Wieniavsky etc. și o nouă compoziție proprie: „Fantasie impromptu".

★

Un alt nume. înscris în istoria culturală a romînilor din Transilvania și Banat din a doua jumătate a veacului trecut este *Alexandru Mocioni*. El s-a născut la Budapesta la 4 noiembrie 1841. Ca educator, în familie, a avut pe Atanasie Marinescu, viitor membru al Academiei Romîne. Studiile și le face la București, Viena și la Graz unde-și trece examenul de doctor în drept. Din copilărie vădește înclinații spre muzică; la vîrsta de 10 ani începe să învețe pianul cu profesorul Joksch din Pesta, continuînd apoi cu renumitul profesor Schmidt a cărui influență se va resimți în compozițiile sale de mai tîrziu. Biografii săi menționează că în casa Mocioni din Pesta aveau loc numeroase matineuri și serate muzicale la care participa adeseori și Franz Liszt, în raporturi destul de strînse cu familia Mocioni. Această atmosferă artistică, desigur, a influențat creația ulterioară a lui Mocioni. Apoi, Mocioni se mută la Birchiș (rn. Lipova, reg. Banat) unde-și petrece cea mai mare parte a vieții. Mocioni a scris o serie de compoziții, multe din ele executate în concertele publice atît în Transilvania cît și peste hotare. Dintre acestea merită a fi relevate 3 sonate: *Sonata în re major*, *Sonata în re minor* pentru pian și *Sonata în mi minor pentru violoncel* (vioara ad libitum) *și pian*, cea mai valoroasă din compozițiile sale.

Aceasta din urmă este executată în prima audiție în cadrul concertului dat de reuniunea romînă de lectură din Timișoara la 10 noiembrie 1883, de C. Gaszner și M. I. Novacec (Luminătorul, IV nr. 83 din 19/31 oct. 1883). Apoi ea a fost executată la Praga (Wilma Czermak pian și Karl Kopeczky violoncel) la 31 martie 1909. Cronica muzicală, apărută a doua zi în „Deutsches Abendblatt" din Praga (2 aprilie 1909), scoate în relief valoarea acestei lucrări care a constituit punctul culminant al programului.

Sonata în re major pentru pian se compune din patru părți: allegro moderato — adagio sostenuto — scherzo — rondo, din care se remarcă în special partea a doua, Adagio sostenuto. Această mișcare se bazează pe o temă senină cu largi efuziuni ce tinde spre o expresivitate beethoveniană. Melodia principală se mișcă în general în registrul mediu. Vocile de acompaniament, fără să recurgă la o utilizare severă a polifoniei, sînt cu mult mai substanțiale, mai bogate decît în prima parte. Însă temele secundare B și C sînt puțin dezvoltate iar prin proporțiile lor reduse, se confundă aproape cu epizoadele.

Rondo-ul final este de asemenea reușit. În cadrul acestuia, sonoritățile pianului sînt utilizate cu pricepere, iar scriitura are multă contingență cu stilul pianistic clasic caracterizat prin figurații abundente, arpegii repezi și basuri în maniera lui Alberti. Această lucrare poartă amprenta școalei clasice vieneze.

O trăsătură caracteristică a compoziției sale în general este caracterul simetric al temelor. Din punct de vedere al tehnicii pianistice, i se poate obiecta utilizarea prea frecventă a acordurilor frînte sub formă de arpegii la mîna stîngă. Tematica sonatei pare insuficient de pregnantă și vădește într-o oarecare măsură caracterul de etudă.

Perioada cea mai importantă în activitatea componistică a lui Mocioni se situează între anii 1872-82. Din acest timp datează sonata a doua pentru pian în re minor scrisă în patru părți: allegro apassionato — andante espressivo — scherzo — rondo. Prima parte se bazează, conform principiului clasic, pe două teme. Cea principală, de o largă respirație, are un pronunțat caracter melodic. Tema secundară, păstrînd aspectul dinamic al temei principale, aduce un suflu nou vădind înrudire cu creațiile școalei romantice germane. O trăsătură comună ambelor sonate, care ne aduce aminte de procedeul clasicilor vienezi, este întrebuințarea așa zisei reprize „false", constînd din aducerea temei în tonalitatea subdominantei. Reexpoziția este plină de ornamente melodice. O codă cu un caracter cromatic descendent încheie această parte.

Andante espressivo, scrisă în formă de lied, conține o figurație fin conturată care ne aduce aminte de adagio-urile lui Mozart. Un dinamism expresiv este creat prin schimbările de nuanțe de la forte la piano și prin schimbările de mișcare (poco più mosso, stringendo, ritardando e ben marcato). Acest Adagio este partea cea mai poetică a sonatei.

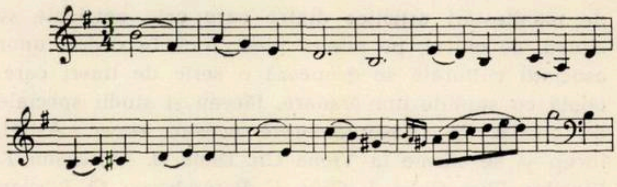
Scherzo, prin tematica sa melodioasă, prin construcția sa omofonă, amintește, într-o oarecare măsură, de tipul de scherzo beethovenian. Primul fragment din temă e o unitate simetrică puțin obișnuită de 5 plus 5 măsuri. Al doilea fragment este o idee melodică foarte atașată de prima secțiune în ceea ce privește caracterul său și derivă din tema principală. Tendința de a cuprinde într-o unitate tematică întreaga temă reprezintă o trăsătură nouă, deosebit de meritorie în scrisul lui Mocioni. Tema, într-o prezentare concentrată, sub formă de dialog între sonoritățile grave și cele acute, în formă aproape canonică, modulează la relativa tonalității inițiale prin care se pregătește intrarea trio-ului. Întrările sub formă de canon și în general conducerea vocilor în această parte mediană, ne sugerează ideea sonorităților unui cvartet de Beethoven.

Ultima parte *Rondo* (allegro con fuocco) conține o muzică variată și plină de avînt. În fiecare măsură se simte că autorul a avut o reală inspirație. Datorită unei accentuate dinamici, unor variațiuni repezi cu o ritmică extrem de plastică și variată, rondoul este una din paginile cele mai reușite ale lui Mocioni.

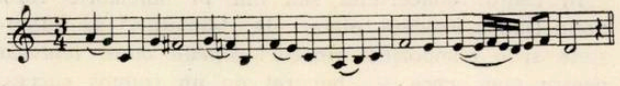
În ceea ce privește expresivitatea conținutului, din cauza cromatismelor ascendente și descendente, a deselor schimbări de ritmuri, folosirea frecventă a sincopei, rondoul are un caracter agitat și pasionat. Din punct de vedere pianistic, e demnă de remarcat utilizarea cu predilecție a registrelor extreme.

Sonata în mi minor pentru pian și violoncel (sau vioară ad libitum) a fost editată de A. Gutmann în Universal Edition A. G. nr. 6860 în anul 1882 și este dedicată fratelui său Eugen Mocioni.

Allegro are la bază o temă cu caracter elegiac ce poartă amprenta stilului romantic. Ea este prezentată de către violoncel de două ori și apoi reluată fragmentar de pian. O intrare în subiect prin augmentarea temei la violoncel este deosebit de interesantă. Tema a doua, expusă mai întîi la pian, apoi reluată de violoncel, este formată dintr-o singură linie melodică, cu adînci reminiscențe ale stilului chopinian:

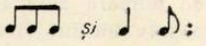


Andante cantabile con espressione e conceput în formă de lied (A-B-A). Tema I-a, expusă de violoncel, are un caracter pasionat ce se întunecă spre sfîrșit:

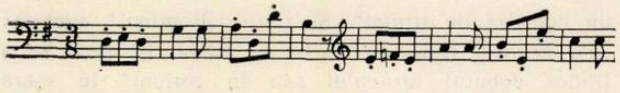


Ea se compune din două secțiuni care au afinități cu unele teme din partea I-a a sonatei. Dezvoltarea prin secvențe dă o expresivitate puternică acestei părți. Tema I-a, reexpusă deasupra pedalei tonicii, în partea ei finală, încheie partea a II-a a sonatei.

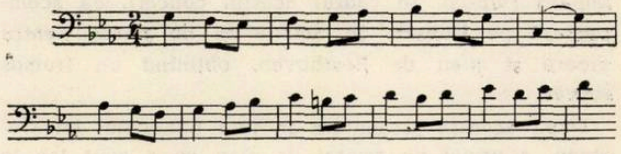
Scherzo (sol major), păstrînd ritmul tradițional de 3, este construit din două elemente ritmice.



care dau acestei părți un caracter dinamic și spiritual.



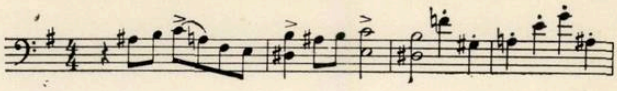
Introducerea unei părți mediane în scherzo schimbă brusc caracterul său dinamic și pregătește o atmosferă de sobrietate.



care dispare odată cu revenirea motivului luminos de la început. Tensiunea armonică e cu mult mai mare

decît cea melodică și rezultă nu atît din uzul disonanțelor cît mai ales din potențarea tensiunii tonalității, în sensul că într-un timp relativ scurt se ajunge la o tonalitate îndepărtată de cea inițială.

Rondo-ul (allegro energico) prezintă oarecum o tranziție de la tradiția clasică la cea romantică. Forma rămîne și în această parte clasică și nu aduce nici o trăsătură de stil original. Figurile melodice și ritmice, des modificate și incomplet prezentate, cu modulații neprevăzute determină o lipsă de înlănțuire și de simetrie a unității lucrării, dar în schimb oferă o mare varietate tematică rondoului.



Frecventele reîntoarceri periodice ale acestei figuri fac să o considerăm drept un refren, deși forma ei este aceea de rondo-sonată.

VASILE MOCANU

In legătură cu notarea metrică a unor cîntece populare

Intr-o veche culegere folclorică a mea, am notat numeroase melodii populare în măsura 7/8. Această măsură prezintă unele particularități pe care le-am arătat în introducerea lucrării mele și pe care le semnalez și aici pentru că fără ele această măsură nu poate fi înțeleasă și melodiile din această măsură nu pot fi cîntate în adevăratul lor ritm.

Măsura 7/8 este compusă din trei timpi : primul timp are o pătrime și jumătate, iar ceilalți doi au cîte o pătrime. În majoritatea melodiilor notate în această măsură, timpul prim este totdeauna mai lung ; este posibilă și alungirea ultimului timp, în unele melodii de joc (Geamparaua, Mușamaua etc.).

Mișcarea melodiilor în această măsură, fie repede, fie rară, trebuie bătută în trei timpi.

Măsura 7/8 nu trebuie considerată ca o măsură mixtă de 7 optimi (o măsură de patru optimi plus una de trei optimi) și deci bătută în 7 timpi ; în cazul acesta s-ar pierde ritmul special al melodiei.

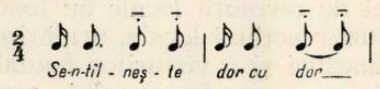
Cunoscînd limbile popoarelor din peninsula balcanică, am studiat muzica lor populară și am constatat că toate aceste popoare, cunosc măsura 7/8 și cîntă diferite cîntece în această măsură.

În muzica populară romînească nu există măsura 7/8, așa cum o înțeleg și o cîntă celelalte popoare balcanice [1]). Există însă în Transilvania și Banat așanumitele învîrtite, care trebuie scrise și cîntate în această măsură.

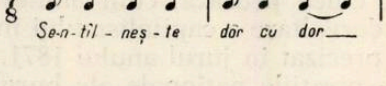
Compozitorii romîni care au scris învîrtite, necunoscînd măsura 7/8, le-au notat în măsura 2/4, ceea ce schimbă caracterul și ritmul învîrtitelor sau au recurs la această notație din comoditate, dovedind o inadmisibilă atitudine de subapreciere a posibilităților interpreților. Iată cîteva exemple :

1. Compozitorul N. Oancea, în colecția „Cîntece populare romînești" publică următoarele trei coruri : 1. Mîndruliță Dodă, 2. Omul cînd e necăjit și 3. Lîngă leagăn, în măsura de 2/4, încă cu indicația : timp de învîrtită.

2. Compozitorul A. Bena scrie jumătatea a doua a corului : La fîntînă în 2/4, adăugînd în subsol următoarea observație : „Ultimele două optimi din toate tactele se vor cînta mai rar". Această jumătate a corului este o învîrtită. Dau ca exemple primele două tacte, pe care autorul le notează astfel :



În învîrtită aceste două tacte trebuie notate astfel:



Acesta este ritmul adevărat al jumătății a doua a corului.

3. Compozitorul G. Bazavan în cîntecul popular : *Pe Mureș și pe Tîrnavă* scrie jumătatea a doua a corului în măsura 2/4, cu indicația : învîrtită. Dacă ar fi cunoscut măsura 7/8 ar fi folosit-o în această parte a cîntecului, care este o învîrtită. Tarafurile de lăutari care nu cunosc notele, cîntă, din instinct, toate învîrtitele în ritmul lor adevărat, adică în măsura 7/8.

Am scris cele de mai sus în speranța că, de aici înainte, compozitorii care vor scrie învîrtite vor ține seamă de măsura 7/8, care ne dă adevăratul ritm al învîrtitelor.

I. CARANICA

[1]) Măsura 7/8 este utilizată uneori în melodiile de dans romînești, dar numai în combinație cu măsura 5/8 (Ex. Șocîile din Banat).

Medalion Richard Wagner

La 22 mai 1963 se împlinesc 150 de ani de la naşterea lui Richard Wagner, impunătoare figură din istoria culturii universale, a cărui operă reprezintă una din culmile istoriei muzicii. Din perspectiva pe care ne-o oferă timpul scurs de la naşterea sa, ne este mai uşor astăzi să punem în evidenţă aspectele atît de complexe ale acestei uriaşe personalităţi, să apreciem locul pe care-l ocupă compozitorul ca militant pentru un nou conţinut şi pentru promovarea unor noi forme de expresie în creaţia muzicală şi de asemenea ca teoretician, educator şi mare dirijor.

Concepţia şi opera acestei personalităţi prezintă contradicţii foarte puternice ce reflectă în bună măsură pe acelea ale timpului său.

După perioada războaielor napoleoniene, statele germane au trăit sub apăsarea orînduirii feudale absolutiste. Deşi, sub aspect economic, înainte de 1848 burghezia germană reprezenta o serioasă forţă economică, sub aspect politic era dominată de nobilime. Caracterul şovăelnic al burgheziei a condus la insuccesele din 1848. Revoluţia din Germania a eşuat fiindcă n-a existat un centru revoluţionar unic ; cele cîteva zeci de revoluţii locale au fost urmate de tot atîtea reacţiuni locale, urmărind menţinerea monarhiei şi a vîrfurilor feudale. Lipsa de maturitate a proletariatului german de atunci a îngăduit unei părţi din burghezie să se unească cu monarhia şi cu junkerii şi astfel revoluţia să fie oprită la jumătatea drumului. Pe cînd în Franţa revoluţia distrusese feudalismul, fenomenul nu s-a putut repeta în statele germane. Calea prusacă, cum numeşte Lenin calea de dezvoltare a capitalismului în agricultură, s-a precizat în jurul anului 1871. Din pricină că aspiraţiile naţionale ale burgheziei în ce priveşte unificarea Germaniei coincideau cu cele ale monarhiei, politica „de fier şi sînge" a lui Bismark a putut avea rezultatele cunoscute.

În primii ani ai tinereţii, Wagner a fost un înflăcărat adept al concepţiilor progresiste. L-au atras lozincile îndrăzneţe ale grupării „Tinerei Germanii", pe care şi le-a însuşit. Compozitorul a fost antrenat de valul mişcării de eliberare ce cuprinsese întreaga Europă la începutul deceniului al IV-lea. Uvertura *Polonia*, concepută în 1832 (cu citate din folclorul muzical polonez) este o mărturie din acest sens. Articolele critice, scrise într-un stil incisiv, înrudit cu cel al lui Heine, vădesc o atitudine progresistă indiscutabilă. Spiritul democratic al lui Wagner se conturează în epoca în care în Germania prerevoluţionară se intensifică mişcările democrat-naţionale. Contradicţiile din acea vreme se reflectă însă în concepţia sa confuză despre societate. El scria articole ditirambice, declamatorii, în care susţinea ideea nebuloasă a unei „revoluţii mondiale". Îl impresionase Feuerbach, iar ideile „socialiştilor adevăraţi" din Germania, ridiculizaţi în repetate rînduri de Marx şi Engels, se amestecau în mintea sa cu ideile anarhiste. Dar, din acest noian de contradicţii ideologice, este demn de reţinut sentimentul de profundă aversiune al muzicianului faţă de capitalism cît şi faptul că aspira la idealul unei arte naţionale, — ecou al luptei pentru unificarea Germaniei.

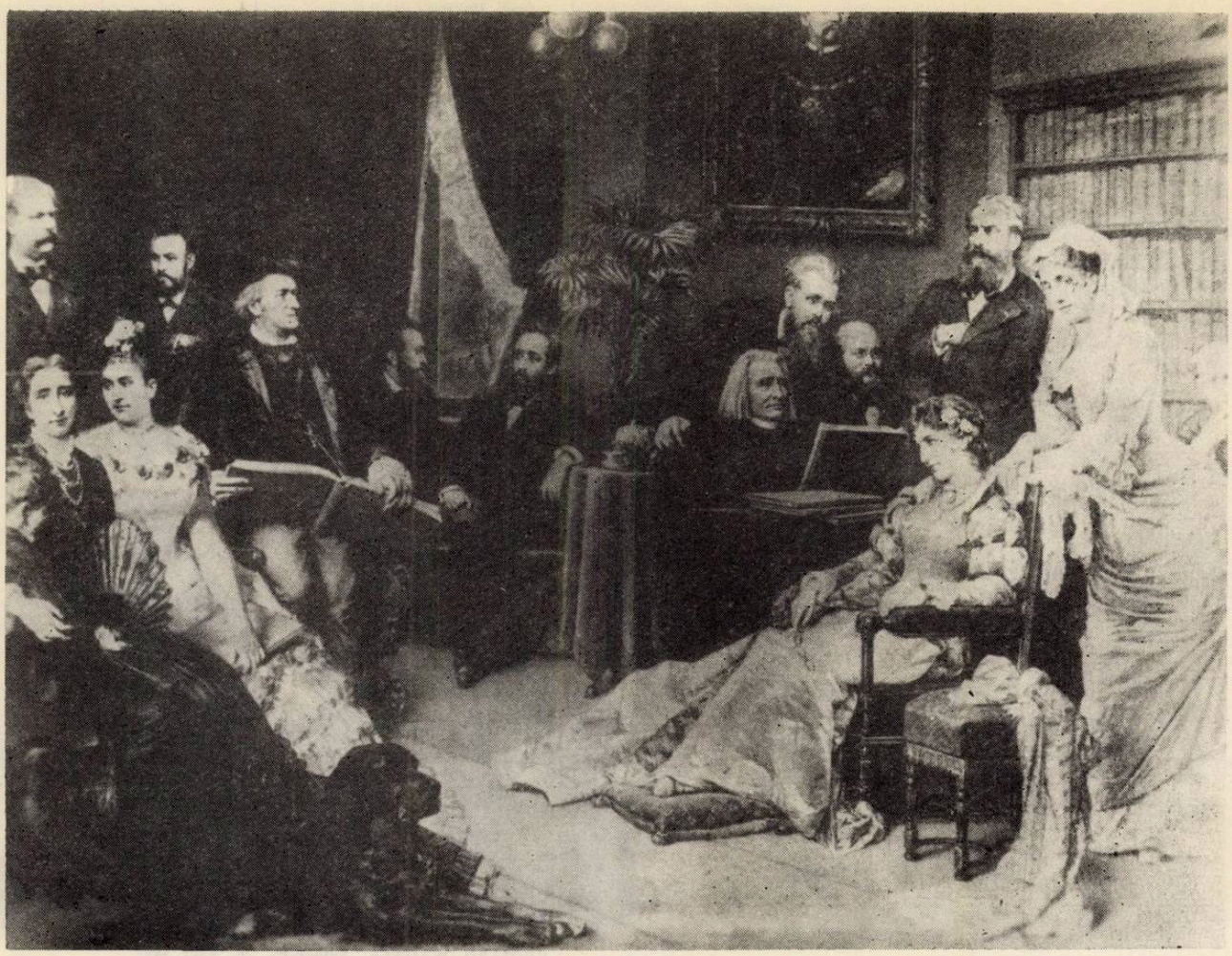
Revoluţia din 1848 l-a găsit la Dresda pe baricade. De aceea a fost nevoit să părăsească patria şi să trăiască ani grei de exil în Elveţia.

Wagner era legat de intelectualitatea progresistă din Dresda şi din Saxonia — una dintre cele mai dezvoltate regiuni industriale din Germania. Era prieten cu capelmaistrul Roeckel, unul din conducătorii răscoalei de la Dresda. Wagner detesta societatea burgheză, învăţase de la Feuerbach că esenţa relaţiilor burgheze se dezvăluie în manifestările egoismului, în promovarea intereselor personale. Lipea afişe pe străzi, scria articole cerînd „desfiinţarea banilor" sau „abolirea ultimei străluciri a aristocratismului". Chiar dacă gîndirea sa politică era departe de materialismul ştiinţific, Wagner se apropia de aspiraţiile spre libertate ale poporului său. În 1865 compozitorul cerea printr-un raport amănunţit, manifestări de artă capabile să ridice pe ascultători la nivelul operelor, să le cultive bunul gust şi posibilitatea de înţelegere artistică. Menirea artei nu e să amuze publicul burghez blazat ci să devină un mijloc pentru educarea morală a poporului.

În perioada de după înfrîngerea revoluţiei 1848, începe să se cristalizeze în mintea compozitorului figura lui Sigfried în care el vede pe „eliberatorul socialist venit pe pămînt să nimicească puterea capitalului". Din cauza greutăţilor materiale suferite în anii de după revoluţie, umblînd din oraş în oraş, chinuit de insuccesul operei sale în a cărei valoare credea deplin, şi-a dat seama cît e de grea lupta artistului în condiţiile societăţii capitaliste. „Nu sînt făcut să cîştig bani" îi scria el lui Liszt. Astfel, creaţia muzicală a devenit pentru Wagner un refugiu din realitatea înconjurătoare. Această atitudine pasivă — foarte răspîndită la mulţi artişti romantici — este desigur o scădere. Wagner se cufundă în stări su-

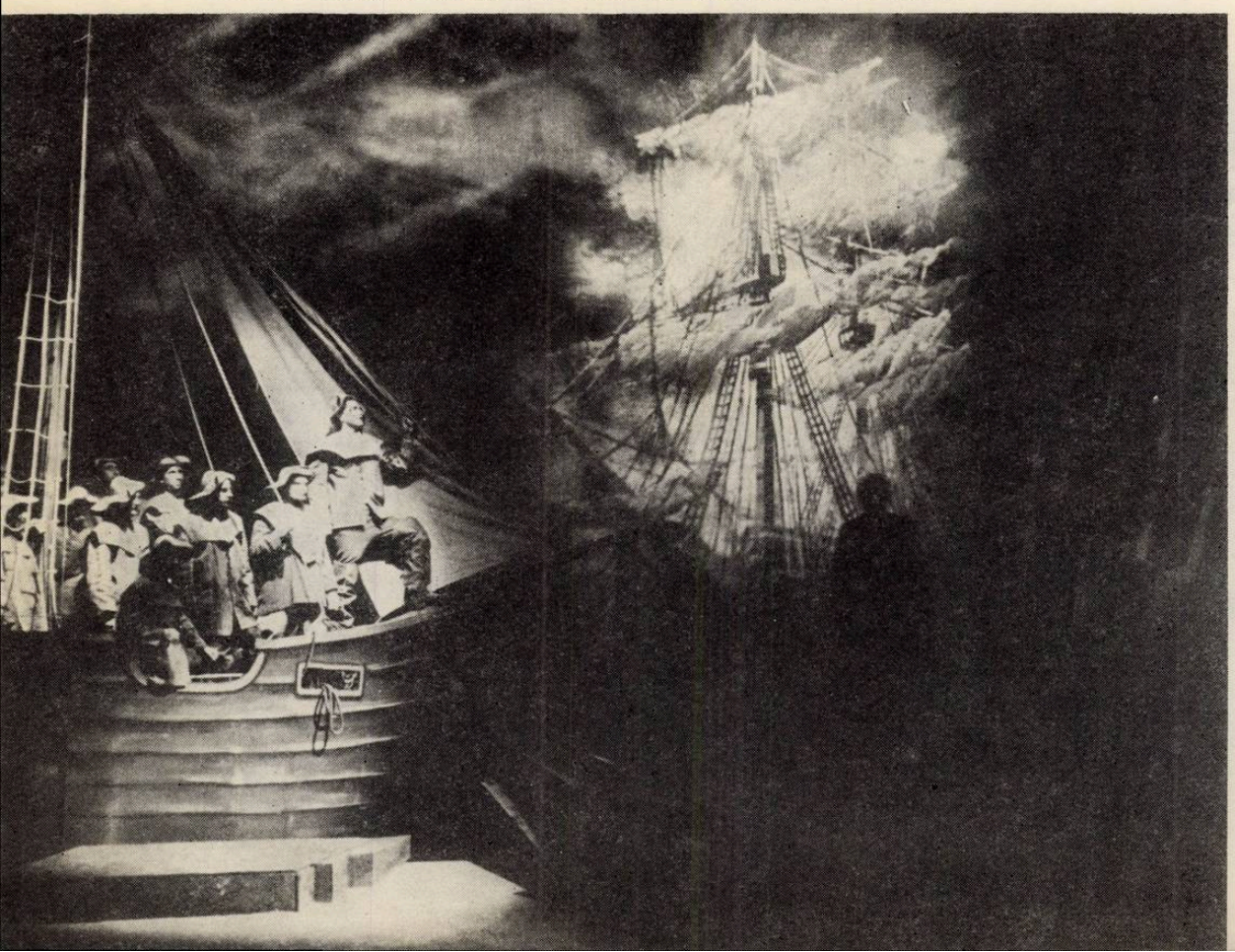
RICHARD WAGNER, Fotografie din anul 1882

In această casă din Graupa, pe lîngă Dresda, Wagner lucra la opera „Lohengrin". Aici va fi amenajat un muzeu Richard Wagner, care va ilustra contribuția muzicianului la revoluția din anul 1849.



Seară de muzică în casa lui Richard Wagner din Bayreuth. La pian faimosul virtuoz Franz Liszt, pe prim plan, în dreapta (pe fotoliu) fiica acestuia, Cosima, a doua soție a lui Wagner, care se vede pe tablou în partea stîngă (cu carte).

Scenă din opera „Olandezul sburător", prezentată la Teatrul de Stat din Eisenach.



Machetă pentru opera „Siegfried" de Wolf Hochheim. Această operă a fost reprezentată pînă în prezent de către teartul de stat din Dessau în trei montări diferite.

Scenă din opera „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg". Cu această operă au fost inaugurate două teatre muzicale, distruse în ultimul război mondial şi reclădite în ultima vreme : în anul 1955 Opera de Stat „Unter den Linden" din Berlin şi în anul 1960 opera din Leipzig.

Una din ultimele fotografii ce reprezintă pe marele muzician

După revoluţia care a avut loc la Dresda în anul 1849, Wagner a fost nevoit să-şi părăsească ţara. Această scrisoare de urmărire, ce face cunoscută activitatea revoluţionară a lui Wagner, a fost trimisă unităţilor de poliţie din Europa.

Extra-Beilage zu Eberhardts Allgem. Polizei-Anzeiger
Band XXXVI. N° 47.

Politisch gefährliche Individuen.

652) **Wagner**, Richard, ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, welcher wegen Theilnahme an der Revolution in Dresden im Mai 1849 (Bd. XXVIII, S. 220 und Bd. XXXII, S. 306) steckbrieflich verfolgt wird, soll dem Vernehmen nach beabsichtigen, sich von Zürich aus, wo selbst er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Behufs seiner Habhaftwerdung wird ein Portrait Wagner's, der im Betretungsfalle zu verhaften und an das königl. Stadtgericht zu Dresden abzuliefern sein dürfte, hier beigefügt. 11/6. 53.

Wagners Steckbrief 1853

In anul 1837, tînărul Wagner — chemat de către actorul şi regizorul Carl von Holtei — îndeplinea funcţia de dirijor la teatrul din Riga. „Precizia în execuţia tuturor pieselor a fost pilduitoare", scriau cronicarii despre „concertul vocal şi instrumental".

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
und
Unterzeichneter
heute, Sonnabend den 19. März 1838,
ein großes

Vocal- und Instrumental-CONCERT

im Saale der löblichen Schwarzhäupter
zu geben die Ehre haben.

Erster Theil.

1. **Columbus**, Ouvertüre von Richard Wagner.
2. **Arie aus „Jessonda"**, von L. Spohr, gesungen von Madame Pollert.
3. **Variationen** von de Beriot, vorgetragen von Herrn Gold.
4. **Monolog aus Schillers „Jungfrau von Orleans"**, mit Musikbegleitung von B. A. Weber, gesprochen von Minna Wagner.
5. **Erstes Finale aus „Oberon"**, von C. M. von Weber, vorgetragen von Madame Pollert, Demoiselle Planer und dem Gesang-Personale des hiesigen Theaters.

Zweiter Theil.

1. **Rule Brittania**, große Ouvertüre von R. Wagner.
2. **Concertino auf dem Contrebaß**, vorgetragen von Herrn Siegert.
3. **„Die Seemänner"**, Duett aus den Soirées musicales von Rossini, instrumentirt von R. Wagner, vorgetragen von den Herren Janson und Günther.
4. **Das Lied von der Glocke**, Gedicht von Schiller, gesprochen von Herrn v. Holtei.
5. **„Nicolai"**, Volkshymne, gedichtet von H. v. Brackel, komponirt von R. Wagner, vorgetragen von Madame Pollert, Demoiselle Planer, Herrn Janson und dem Gesang-Personale des hiesigen Theaters.

Das Orchester ist durch die gefällige Mitwirkung vieler geschätzten Dilettanten, so wie des Siegertschen Corps bedeutend verstärkt.

Billets à 1 Rbl. S.M. sind in der Bude des Herrn Aeltesten Hollander und Abends an der Casse zu haben.

Anfang 7 Uhr.

Richard Wagner,
Kapellmeister des Rigaschen Stadttheaters.

fleteşti intime sau crează eroi legendari, din mitologia germană, rupîndu-se astfel de viaţa înconjurătoare. Trebuie subliniat că Schopenhauer, a cărui filozofie a înrîurit ideologia burgheziei germane, a influenţat în mare măsură concepţiile compozitorului. Spre deosebire de Liszt, care nu a renunţat niciodată la ideile lui progresiste, Wagner, uitînd că a luptat pe baricade în 1848, şi-a îngropat trecutul revoluţionar, adoptînd unele idei şovine şi reacţionare. Este incontestabil însă că în ciuda acestor scăderi, elementele realiste şi spiritul umanist ce se degajă din creaţia sa muzicală îi conferă o mare valoare.

În scrierile teoretice, Wagner a explicat coordonatele artei sale de sinteză. S-a susţinut în mod eronat că mijloacele sale de exprimare în muzică nu ar fi decît aplicarea unui sistem deliberat. Principalele lucrări *(Arta şi Revoluţia, Opera de artă a viitorului, Operă şi dramă)* apărute în jurul anului 1850, au luat fiinţă după ce Tetralogia fusese în parte compusă, iar planul acestei grandioase opere trasat în mod definitiv. Teoretizarea apare la Wagner concomitent cu creaţia artistică, ca un ecou conştient al creaţiei. Există o strînsă întrepătrundere, o împletire intimă între opera muzicală şi cea teoretică, ambele condiţionîndu-se reciproc.

Wagner a renunţat încă de la primele creaţii la formele tradiţionale de operă. Vroia să creeze „o formă ideală, pur omenească" (pe care Schiller şi Goethe o întrevăzuseră dar nu au putut-o realiza), „o formă debarasată de legăturile hazardului şi de orice element fals, accesibilă oricărei inteligenţe". El a ocolit formula dramei istorice, cu grandilocvente personagii istorice, pe atunci foarte gustată (Grand'Opera). Aceste opere la modă erau un surogat (Ersatz) artistic şi corespundeau gustului publicului mic burghez din Germania oprimată de clasele dominante, public care nefiind educat artistic, se complăcea să admire pe eroii plini de falsă măreţie. Wagner a fost totdeauna adversarul modei şi pseudo-monumentalului în artă. În drama pe care o concepe, „fiecare din momente trebuie să fie actual, exprimîndu-se însăşi viaţa". Înţelegerea dramei nu trebuie să se facă pe calea reflexiunii ci pe aceea mai directă şi mai sigură a sensibilităţii „care înţelege fără niciun alt intermediar". Acest lucru ne aminteşte de Schumann care afirmase că mintea e posibil să se înşele dar sensibilitatea niciodată.

Wagner nu atribuia muzicii alte posibilităţi de expresie decît pe acelea ce-i sînt proprii. Se sprijinea pe modalitatea specifică de comunicare a muzicii, pe valoarea ei emoţională, de expresie, netraductibilă în limbaj conceptual. Teza idealistă a identificării muzicii cu filozofia, aparţinînd lui Schopenhauer, nu a fost adoptată de Wagner.

Marele compozitor şi-a cristalizat concepţia sa asupra muzicii relativ tîrziu. De asemenea, stilul. Primele lucrări pentru pian (sonate, piese mici) sau simfonice nu-l deosebesc cu nimic de arta timpului. Prima operă scrisă la vîrsta de 20 de ani *(Zînele)* este nereprezentativă. După o altă operă *(Dragoste interzisă)*, de asemenea fără importanţă, abea succesul repurtat cu *Rienzi* în 1842 îl impune ca o personalitate atenţiei publicului.

În *Rienzi* personajul principal e pătruns de ideile tinerilor din cercul *Tînăra Europă*. Ideea de libertate este viguros exprimată de compozitor în tot cuprinsul operei. Întrebuinţarea aici a unor fraze muzicale care revin insistent, prevesteşte cristalizarea leitmotivelor.

În opera *Vasul fantomă* (Olandezul zburător) Wagner ajunge să-şi concretizeze conceptul de operă pe care-l va impune apoi cu *Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Maeştrii cîntăreţi, Inelul Nibelungilor* (Tetralogia) şi *Parsifal* (ultima sa operă, reprezentată în 1882, cu un an înaintea morţii).

În lucrarea *Operă şi dramă* muzicianul înfăţişează concepţia asupra dramei, arătînd că autorii de operă de pînă atunci au suferit tirania pe care o exercitau asupra lor cîntăreţii. El consideră că toate operele nu au fost decît *imitaţii* de drame lirice şi că toate artele trebuie să contribuie la realizarea dramei muzicale. Astfel concepută, opera de artă nu se adresează — susţine Wagner — unui public cu o cultură muzicală ci oricărui auditor care, pe cale sensibilă va putea înţelege *ideile* conţinute în muzică.

Concepţia aceasta de sinteză derivă din vechea artă greacă, în care legătura dintre cuvînt, melodie şi dans era foarte strînsă. Cînd a afirmat despre Simfonia a VII-a de Beethoven că e o apoteoză a dansului era desigur influenţat de concepţia greacă după care dansul se asocia organic cu poezia şi muzica. Această corespondenţă dintre arte capătă în romantism o vigoare nouă. În 1849 compozitorul scrie următoarele : „Nu putem face un pas în arta noastră fără să nu întîlnim legătura cu arta greacă. Arta noastră modernă nu este decît o parte din întreaga dezvoltare artistică a Europei iar aceasta îşi are obîrşia greacă". Wagner situează muzica între dans şi poezie, asemuind-o cu marea, care în acelaşi timp desparte şi uneşte. Muzica are — în această concepţie — funcţia unui liant. Dansul şi poezia sînt modalităţile artistice polare ale omului, muzica fiind la mijloc.

Nimic mai greşit decît să credem că Wagner a căutat să imite pe greci. Reasocierea diferitelor arte în opera wagneriană e făcută cu mijloace specifice, folosind vechile mituri ale poporului german. Pe această cale şi-a propus „să epureze legendele de influenţele gîndirii creştine şi să restabilească eternul poem al umanismului pur". Folosirea acestor legende i-a dat posibilitatea de a exprima simţămintele tulburătoare ale contemporaneităţii, setea de iubire sinceră şi înflăcărată, ideea de libertate. „Tragicul din caracterul, din întreaga po-

veste a lui Lohengrin are rădăcini adînci în temelia vieții contemporane" — sublinia Wagner.

Wagner nu avea o concepție istorică-științifică. Afirmațiile sale adesea arbitrare, pe un ton categoric, i-au atras criticile lui Engels care au scos în evidență antiistorismul compozitorului. În concepția lui Wagner istoria nu ar reflecta decît ceea ce e vremelnic, întîmplător. Ca libretist, autor al poemelor pe care și-a clădit lucrările, a prelucrat vechile legende, le-a adaptat necesităților scenice și le-a dat forma de dramă muzicală.

Arhitectura dramelor wagneriene este de o factură neobișnuită, lucru la care contribuie valoarea de esență acordată de compozitor textului. El susținea că valoarea poetică a operelor sale e precumpănitoare asupra celei muzicale.

Paralel cu Verdi, care a contribuit în mod hotărîtor la afirmarea operei naționale italiene, Wagner continuînd strădaniile lui Weber, a creat opera națională germană, cu puternice trăsături populare și realiste, eliberînd genul de așa zisa „operă mare", pseudo-monumentală.

În realizarea textelor literare, procedeul este în special acela al aliterațiunii poetice. Ideea principală este de a rămîne cît mai aproape de limba vorbită, firească, pentru o cît mai bună înțelegere a acțiunii, a conținutului dramei. Versurile sînt nerimate dar au cîte o culminație verbală, cîte un cuvînt pivot și numeroase repetări care le conferă acea muzicalitate ce va inspira muzica propriu-zisă. Wagner exploata capacitatea aliterației de a transmite nemijlocit sentimentele omenești. Iată cum explică el acest principiu : „Să luăm de pildă un vers cu o aliterație de un nivel sensibil, egal : Liebe gibt Lust zum Leben, aici muzicianul din cauză că accentele de aliterație îi sugerează unitatea, nu va simți nici un îndemn firesc de a ieși din tonalitatea inițial stabilită și se va mărgini să ridice sau să coboare intonația în cadrul aceleeași tonalități". Așadar, muzicianul va rămîne în cadrul strict al intențiilor poetice. Pe acest principiu se reazimă renumita *melodie infinită*. „Melodia trebuie să se nască cu totul din textul vorbit — spune Wagner — să nu atragă atenția decît în măsura în care este expresia cea mai plastică a unui sentiment determinat precis în textul literar". Influența muzicii italiene, a melismelor spontiniene dispare odată cu scrierea operei *Vasul fantomă*. Discursul muzical sparge formele consacrate. Căutînd însă cel mai nobil material verbal, Wagner e de multe ori nevoit să recurgă la izvoarele unui limbaj arhaic, ale cărui valori expresive au fost șterse de timp.

Orchestra care comentează acțiunea are un rol esențial. Partea vocală este subordonată simfonismului și tratată instrumental. Melodia infinită, la care participă din plin orchestra, se dovedește a nu fi o formulă ci ea asigură o perfectă unitate de expresie prin pluralitatea de direcție în dezvoltare, prin asimetria frecventă a perioadelor în construcția formală, prin lipsa unor cadențe concluzive, prin instabilitatea armonică, prin factorul dinamic pe care îl constituie celula expresivă a leit-motivului, capabilă să întrerupă în orice moment discursul muzical. Dar cu toată forța de sugestie a acestor leit-motive, menite să caracterizeze personaje, stări psihologice și să definească idei, nu e mai puțin adevărat că frecvența lor, încrucișarea, opunerea, împletirea lor continuă, dă naștere unui labirint tematic uneori excesiv.

În privința mijloacelor armonice Wagner atinge în Tristan o culme. Dacă vom încerca să comparăm armonia clasicilor vienezi sau chiar aceea a compozitorilor romantici cu armonia wagneriană, vom constata o mare diferență din pricina utilizării abundente a procedeului cromatic. E adevărat că muzica lui Chopin, de exemplu, oferă multe elemente de cromatism. De asemenea, în ultimele lucrări de Liszt vom găsi pasaje întregi foarte fluctuante armonic. Dar Wagner face din cromatism legea fundamentală a mijloacelor sale armonice, împingînd procedeul alterațiilor și al îndepărtării de la tonalitate, pînă la limită. Aceste mijloace de expresie aveau o bogată funcție psihologică, emoțională. În Tristan, operă închinată dragostei (născută din suferințele compozitorului îndrăgostit de Mathilda Wesendonck), se poate observa contribuția hotărîtoare a cromatismului la zugrăvirea stărilor sufletești de mare intensitate.

Tristan rezumă întreaga concepție armonică a lui Wagner, adică marchează tendința sa de a lărgi conceptul tonal printr-o mare flexibilitate și o maximă complexitate cromatică. Procedeul constă în alterarea tuturor treptelor gamei diatonice, integrarea unui mare număr de acorduri pe toate treptele cromatice, revenirea insistentă la anumite armonii (constituind poli de atracție) și folosirea sistemului de *sateliți* ai tonalității, care nu mai sînt ca în sistemul clasic : dominanta, subdominanta și tonalitatea relativă.

Wagner întrebuințează cu măiestrie opunerile dintre elementele diatonice și cromatice în țesătura muzicală. Se poate constata, mai ales în *Parsifal*, că momentele cu caracter solemn precum și expresia muzicală a virtuții sînt realizate prin elemente diatonice, pe cînd tot ceea ce aparține pasiunilor, viciului și forțelor întunericului printr-un cromatism excesiv.

Tendințele de estompare a rolului melodiei în muzica vest-europeană manifestate la începutul celei de a doua jumătăți a veacului trecut (ce trebuie privite în strînsă legătură cu evoluția armoniei) au culminat în muzica lui Wagner, care — fără a fi singurul — oferă concludente exemple de linie melodică „deri-

vată" din armonie. Melodia devine un fel de proiectare a procesului armonic.

Ideea de operă unitară, fără compartimentare pe scene, e servită nu numai de mijloacele de expresie, de care am vorbit, dar și de vasta îmbogățire orchestrală. Wagner, pentru a lărgi posibilitățile de expresie ale orchestrei, aduce instrumente noi de suflat, cu o nouă valoare timbrală, folosește sistemul divizării corzilor, folosește pe un plan nou instrumentele pe familii, întărește aparatul simfonic atît în registrul înalt cît și în cel grav (Tetralogia necesită 134 de instrumentiști).

La începutul activității sale, Wagner și-a dirijat singur operele (sau fragmente din lucrările sale, în concert). Și a dovedit o concepție dirijorală foarte riguroasă introducînd modul de studiu pe grupe de instrumente, apoi pe instrumente separat, și interzicînd cu desăvîrșire abaterile de la text și orice altă libertate din partea interpreților. „Nicăieri în partitura operei *Lohengrin* — spunea Wagner în 1850 — n-am scris cuvîntul *recitativ* deasupra părții vocale, cîntăreții trebuie să nu se gîndească nici o clipă că țesătura muzicală ascunde un recitativ".

Aceeași concepție pe care Wagner o considera o condiție esențială — respectarea riguroasă a operei, l-a condus și la construirea grandiosului teatru din Bayreuth unde cele 1500 de locuri așezate în amfiteatru (după modelul grec) și fosa adîncă sub scenă (pentru orchestră) (după o idee a arhitectului berlinez Schinkel, urmată apoi de multe teatre de operă din Europa) trebuiau să ofere garanția unei execuții optime.

Potrivit concepției sale de sinteză a artelor, toate recomandările pe care le-a făcut au avut în vedere reliefarea acțiunii dramatice. Arhitectura realizează de o potrivă construcția sălii și decorul scenic. Sculptura nu intervine prin introducerea unei galerii de statui pe scenă ci prin gestică, așa cum intervine și dansul pe care Wagner l-a integrat în opera sa ; în afară de *Tannhäuser*, operele lui Wagner nu au balete — fiindcă ele integrează dansul în gestica expresivă a personajelor.

Deși latura idealistă a concepției wagneriene îi umbrește opera, Wagner are marele merit de a fi ridicat genul operei la nivelul unei arte apte să exprime idei generalizatoare și un înalt conținut.

Avînd o vastă cultură generală, compozitorul a cunoscut lucrările filozofilor Schelling, Hegel și Feuerbach. Schopenhauer l-a influențat în mare măsură. În *Tristan* vom întîlni ecouri din pesimismul acestuia, de asemenea în *Parsifal* și *Inelul Nibelungilor* ideea de renunțare la luptă, la existență. E adevărat că atunci cînd a citit în 1854 lucrarea lui Schopenhauer *Lumea ca voință și reprezentare*, o mare parte din opere erau deja terminate, iar poemul *Tetralogiei* aproape închegat, așa încît influența lui Schopenhauer nu trebuie exagerată. Există totuși o puternică similitudine între gîndirea filozofului german care socotea voința ca fundament al unității artelor, și concepția lui Wagner. În *Parsifal* Wagner face apologia ideii supreme a renunțării, ceea ce contrazice atitudinea sa inițială revoluționară pentru lupta socială. În această operă, influența ideilor filozofice ale lui Schopenhauer e foarte accentuată.

Neînțelegînd în mod științific, materialist problema adevăratei libertăți a omului, a eliberării, a salvării omului de grelele servituți ale societății bazate pe exploatare, Wagner plătește în multe din operele sale tributul gîndirii idealiste, mistice, de esență schopenhaueriană (Parsifal). Dar chiar dacă în unele opere exaltă în mod idealist aspirațiile de libertate și dezvoltă acțiunea dramatică într-un sens individualist — de desprindere a eroilor de legăturile lor sociale —, compozitorul reușește în cele mai valoroase dintre creații să exprime un puternic mesaj, caracterizat prin protestul împotriva aservirii omului de către forțele despotice, împotriva puterii banului (Aurul Rhinului). Cele mai luminoase laturi ale dramei wagneriene sînt acelea care cîntă dragostea pentru frumusețea morală, pentru gîndirea înaripată (Lohengrin, Tannhäuser, Walkiria). În aceste opere atitudinea de acuzare a tiraniei este limpede și definitorie pentru spiritul progresist al marelui compozitor.

Prin deceniul al VI-lea al secolului trecut, creația lui Wagner se impusese în țările cu un nivel cultural ridicat. În 1863 terminase redactarea operei *Inelul Nibelungilor*. Disputa dintre wagnerieni și cei ce-l contestau pe muzician atinsese momente paroxistice și continua după reprezentarea plină de greutăți a operei *Tannhäuser*, ce avusese loc la Paris în 1860. Acum 100 de ani, Wagner se străduia să convingă diferite cercuri muzicale și pe conducătorii teatrelor de operă pentru a fi luată în studiu și reprezentată opera *Tristan* (a cărei premieră a avut loc abia în 1865). În 1863 face și un turneu de concerte în Rusia unde s-a bucurat de un mare succes. În 1864, lunga epocă de lipsuri materiale a compozitorului se încheie.

Confruntarea cu timpul a operei marelui compozitor ne arată că fenomenul wagnerian reprezintă o mare răscruce fie că apreciem îmbogățirea mijloacelor de expresie armonice ce culminează în *Tristan* ; fie sinteza tuturor artelor pe care a obținut-o (conceptul de *Gesammtkunstwerk)* ; fie concepția melodică (leit-motivele, melodia infinită) sau orchestrală. Toate acestea servesc din plin valoarea realistă a creației wagneriene, copleșind latura ei idealistă. Uriașa personalitate a lui Wagner, cu manifestări multilaterale, nu are, judecînd după interesul pe care l-a suscitat în conștiința artistică universală, ca echivalent din cultura poporului german decît pe Goethe.

La sfîrșitul secolului trecut austriacul Oesterlein, întemeietorul unui muzeu Wagner

la Eisenach, întocmind un catalog în 4 volume cu lucrările ce s-au scris despre Wagner, a strîns 10.181 titluri, care desigur că au crescut ca număr în cele 6 decenii ce au urmat.

Richard Wagner duce la apogeu strălucirea operei romantice. El avea convingerea că Simfonia a IX-a de Beethoven constituie un punct de plecare pentru arta viitorului. Concepţia sa în domeniul operei a îmbogăţit resursele genului cu monologuri, dialoguri, cu o formă specifică de recitativ, cu o nouă tratare a corurilor şi a scenelor de ansamblu. Suprimînd scenele delimitate din tradiţionala formă de operă, Wagner realizează unitatea interioară a operei de artă, unitatea ei de conţinut.

Creaţia wagneriană reclamă un nivel foarte ridicat al execuţiei. Dificultăţile instrumentale din partiturile wagneriene nu sînt niciodată pure virtuozităţi, fără scop artistic, ci mijloace complexe, subtile pentru a reda cît mai veridic trăsăturile eroilor, pentru a exprima cît mai nuanţat procesele psihologice. Prin plasticitate şi puterea de evocare a motivelor conducătoare — chiar dacă întrebuinţarea lor e de multe ori exagerată — dovedeşte la ce forţă de concretizare poate ajunge imaginea muzicală. Simfonismul wagnerian cu dezvoltările sale grandioase, cu orchestraţia sa suplă, transparentă, de o mare bogăţie timbrală, demonstrează inepuizabila lui fantezie, importanţa şi eficienţa contribuţiei orchestrale la realizarea operei muzicale. Desigur, nu trebuie să acceptăm în mod nediferenţiat, necritic moştenirea wagneriană. Noi preluăm latura ei esenţială : forţa umanistă. Larga cuprindere a fenomenelor şi aspiraţia lui Wagner ca opera sa artistică să contribuie la ridicarea morală a oamenilor, a concretizat-o în următoarele cuvinte, sub lumina cărora trebuie să-i privim întreaga creaţie : „ŞI EU AM O CREDINŢĂ PUTERNICĂ : CRED ÎN VIITORUL UMANITĂŢII".

TH. BĂLAN

LE THÉATRE WAGNER A BAYREUTH
d'après un dessin au lavis de Kirchhoff
Musée du Théâtre à Munich

Stanislavski şi teatrul de operă

Se aniversează centenarul lui Stanislavski ! Cuvîntul „centenar" are de obicei rezonanţa unui trecut îndepărtat, a unei lumi din care răzbat vagi ecouri înăbuşite de surdina anilor. Pe cînd Stanislavski e atît de viu, atît de prezent în contemporaneitatea artistică !

Vitalitatea şi prospeţimea ideilor lui Stanislavski despre munca interpretului şi despre arta spectacolului stau în caracterul profund realist al sistemului său. Investigînd cu subtilitate toate aspectele procesului de creaţie al artei interpretative, Stanislavski a adus o contribuţie nepieritoare ce stă la baza dezvoltării teatrului contemporan.

Raporturile lui Stanislavski cu muzica sînt mai puţin cunoscute publicului din ţara noastră şi ne-am propus — folosindu-ne de prilejul acestei aniversări — să aruncăm o scurtă privire asupra lor.

Mai întîi se cuvine amintită pasiunea marelui teoretician, regizor, actor şi pedagog pentru muzica de operă — pasiune pe care a manifestat-o ca spectator şi ca „artist liric". E vorba de perioada ce precede epoca formării sistemului său, perioada căutărilor de început, a „primilor paşi" şi a „adolescenţei" lui în artă. Un al doilea aspect, deosebit de interesant, este acela al implicaţiilor muzicii în sistemul său. Muzica a jucat un rol de seamă în elaborarea concepţiei şi metodelor de lucru ale lui Stanislavski în ceea ce priveşte arta actorului în general. În al treilea rînd ne vom referi la activitatea practică a lui K. Stanislavski cu artiştii de operă, ca pedagog în cadrul Studioului Teatrului Mare şi ca regizor al Teatrului Muzical ce poartă astăzi numele său şi al lui Nemirovici-Dancenko.

Pentru Stanislavski dragostea pentru muzica de operă nu a fost un simplu capriciu de tinereţe. Frumuseţea glasurilor, claritatea dicţiunii, plasticitatea gesturilor, expresivitatea jocului marilor cîntăreţi s-au imprimat puternic în sufletul adolescentului. „Am ţinut — spune el — ca cititorul să trăiască împreună cu mine, impresiile încercate odinioară, legate de sunet, de muzică, de ritm şi de glasuri. Cu timpul, aceste impresii vor juca un rol deosebit în munca şi în viaţa mea închinată artei. Lucrul acesta l-am aflat abia de curînd, cînd activitatea mea artistică a ajuns la amurg. Mi-am dat seama ce înrîurire au avut asupră-mi impresiile, nespus de puternice, din copilărie. Ele au constituit imboldul care m-a îndemnat nu de mult să studiez vocea, modulaţia ei, înnobilarea sunetului, a dicţiunii, a intonaţiei ritmice muzicale şi să pătrund sufletul vocalelor, consoanelor, cuvintelor şi frazelor, sufletul unui monolog".

Impresiile muzicale ale lui Stanislavski au fost atît de puternice încît visa să devină cîntăreţ ! Mai întîi, în cadrul spectacolelor cu amatori organizate în cercul familiei, el a desfăşurat o vie activitate — ca regizor şi interpret de vodeviluri şi operete. Timp de 10 ani Stanislavski a jucat în nu mai puţin de 20 de spectacole muzicale şi a pus în scenă peste jumătate dintre acestea, unele avînd libretul tradus sau prelucrat de el.

Se observă de la început preocupările multilaterale ale viitorului artist : paralel cu vodeviluri şi operete el se manifestă ca regizor şi interpret în piese de teatru, îmbrăţişînd genuri diferite, de la farsa bufă pînă la dramă şi tragedie.

În anul 1912 Stanislavski a cîntat rolul bărbierului Lavergé dintr-o comedie muzicală întitulată „Elixirul dragostei sau bărbierul versificator". Un crtic muzical scrie cu acest prilej : „Dl. Stanislavski interpretează perfect rolul lui Lavergé ; mai cu seamă i-au reuşit cupletele, pe care le-a cîntat cu o frazare remarcabilă, desăvîrşită ; talentatul artist posedă o voce de bariton cu timbru plăcut şi chiar o oarecare şcoală."

În anul 1925 la unul din studiourile Teatrului Artistic s-a montat un popular vodevil rus „Lev Gurîci Sinscikin". Stanislavski a dat îndrumări preţioase tinerilor artişti (povestite pe larg în cartea lui N. Gorceakov), stabilind principiile genului, spiritul vodevilului şi arătînd împreună cu soţia sa (actriţa Lilina) cum se spun şi se cîntă cupletele, cum trebuie să se treacă de la recitativ la o fredonare uşoară a strofelor, de la vorbirea simplă dar bine rimată la cîntatul cu voce plină. După părerea lui Stanislavski, vodevilul şi opereta constituie o excelentă şcoală, mai ales pentru începători.

La vîrsta de 20 de ani — în anul 1883 —, într-un spectacol de amatori ce cuprindea fragmente de operă, Stanislavski a susţinut rolul lui Ramfis din opera „Aida". Apoi a început să studieze rolul lui Mefisto din opera „Faust" de Gounod şi al morarului din „Rusalka" de Dargomîjski. Dar şi-a dat seama la timp că trebuie să renunţe la cariera de operă deoarece nu îndeplinea condiţia „sine qua non" : calitatea nativă a glasului. Această renunţare nu a însemnat o rupere de muzică ; la vîrsta de 22 ani a fost ales în conducerea administrativă a Societăţii Muzicale Ruse (secţiunea din Moscova) şi a Conservatorului. Acolo a funcţionat timp de trei ani. Astfel, Stanislavski a avut ocazia să ia contact cu personalităţi de frunte ale vieţii muzicale : Ceaikovski, Taneev, Anton Rubinstein, V. Safonov, Erdmanndörfer (succesorul lui Nic. Rubinstein la direcţia concertelor simfonice). Cu acesta din urmă Stanislavski a legat o strînsă prie-

tenie. Este demn de amintit că Ceaikovski, proiectînd să scrie o operă al cărui erou principal urma să fie Petru cel Mare se gîndea să acorde acest rol lui Stanislavski.

*
* *

Sistemul lui Stanislavski a fost elaborat în decursul unei activităţi îndelungate în teatrul dramatic. Preocupările muzicale au ocupat o mare pondere în cristalizarea concepţiei sale despre arta spectacolului. În perioada cînd sistemul său abia înmugurea, Stanislavski şi-a pus problema folosului reciproc pe care l-ar aduce schimbul de experienţă între teatrul dramatic şi operă. Astfel, încă din 1888 îşi propusese înfiinţarea unei şcoli dramatico-muzicale pe lîngă Societatea de artă şi literatură. „În operă trebuie să ridicăm partea scenică, astfel încît artiştii de operă să egaleze în această privinţă pe cei dramatici ; pe de altă parte artiştilor dramatici le este folositor să asculte muzica şi cîntul, să se alinieze cu cei de operă în sensul cultivării vocii, a pronunţării, a ritmului ş.a.m.d." — spunea el încă de pe atunci. În primul studio organizat de Stanislavski în 1905 a funcţionat şi o secţie muzicală, în care elemente talentate din Conservator au studiat opera „Evghenii Oneghin". În 1914, în cadrul primului studio al Teatrului de artă a înfiinţat o clasă de operă pentru tinerii artişti ai Teatrului Mare. Dar abia după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie a izbutit să dea viaţă durabilă intenţiilor lui.

În anul 1918, paralel cu cel de-al doilea studio al Teatrului de artă, Stanislavski înfiinţează studioul de operă de pe lîngă Teatrul Mare, unde s-au montat „Werther" de Massenet, „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski, „Căsătoria secretă" de Cimarosa, iar după transformarea studioului în teatru de operă independent, „Mireasa ţarului", „Boema", „Noapte de mai", „Boris Godunov" şi altele asupra cărora vom reveni mai pe larg.

Pînă la sfîrşitul vieţii, Stanislavski nu a părăsit niciodată ideea legăturii dintre muzică şi dramă. „Arta viitorului va porni fără îndoială pe drumul sintezei sunetului şi cuvîntului" — afirmă în 1925.

Legăturile sistemului lui Stanislavski cu spectacolul muzical-dramatic au două aspecte importante : pe de o parte aplicabilitatea sistemului în domeniul teatrului muzical, iar pe de altă parte influenţa exercitată de arta muzicală asupra sistemului însuşi.

În prima perioadă a creării sistemului, Stanislavski s-a preocupat de problemele tehnice ale „trăirilor sufleteşti", de „formarea simţirii interne juste" a actorului în scenă, într-un cuvînt de „acţiunea interioară". Mai tîrziu a simţit necesitatea completării teoriei cu studiul legilor întruchipării scenice, cu ceea ce a denumit „acţiunile exterioare". Teoria despre cele două feluri de acţiuni înţelese ca două principii independente a fost dezvoltată de Stanislavski într-o concepţie nouă, materialistă şi anume aceea a *unităţii indisolubile, organice* dintre procesele spirituale şi cele fizice (acţiuni fizice). Muzica şi opera au constituit un ajutor preţios pentru Stanislavski în elaborarea părţii a doua a sistemului, dedicată problemei „întruchipării scenice", ceea ce rezultă cu evidenţă din capitolul II al lucrării „Munca actorului cu sine însuşi".

Unele insuccese în montări ca cel din 1915 în piesa „Mozart şi Salieri" — l-au condus spre căutarea în muzică a soluţiei. Într-adevăr, el a făcut constatarea că în timp ce piesele lui Puşkin se reprezintă rar, operele inspirate din ele au cucerit adeziunea largă a publicului, ceea ce i-a întărit convingerea că actorul de proză trebuie să facă apel la elementele muzicii pentru a-şi crea baza tehnică indispensabilă întruchipării scenice. „Prin muzică şi cînt pot găsi ieşirea din impasul în care m-au vîrît căutările mele", nota Stanislavski în perioada insuccesele cu piesa lui Puşkin, venind de la un concert de muzică de cameră. „Ce fericire să ai la dispoziţie tacte, pauze, metronom, camerton, armonizare, contrapunct, exerciţii încercate pentru dezvoltarea tehnică a terminologiei ! Acolo, în muzică, există baze legiferate pe care te poţi bizui ca să creezi, nu la întîmplare, ca la noi (în teatru, n.n.). Hazardul nu poate reprezenta o bază, iar fără bază nu poate fi creată artă adevărată ci numai diletantism."

Aproape toată partea II-a („Munca cu sine însuşi în procesul creator de întruchipare") a cărţii sale este axată pe prelucrarea pentru teatrul de dramă a elementelor artei muzicale, fiind presărată cu termeni muzicali. Începînd cu exerciţiile pentru dezvoltarea expresivităţii trupului şi cu plastica mişcărilor — în care un loc preponderent îl ocupă baletul —, şi pînă la sublinierea apăsată pe necesitatea „tempo-ritmului", muzica domină pe tot parcursul. Un capitol este întitulat „dicţiunea şi canto-ul", iar tezele lui asupra acestei probleme exprimă adevăruri ce ar trebui să devină axiome pentru orice actor şi cîntăreţ conştient. „Cuvîntul rostit bine este muzică ; fraza cîntată bine este vorbire". Pentru a atinge acest ţel el predă un adevărat curs de canto în capitolul respectiv. Străduniile de a obţine o bună impostare a vocii actorului de proză, lupta cu vocalele şi consoanele sînt povestite cu multă vervă dar cu tot atît patos. „Literele, silabele şi cuvintele sînt notele muzicale în vorbire — şi din ele se formează tacte, arii şi simfonii întregi !"

„A vorbi, înseamnă a acţiona", spunea el — şi pentru aceasta desfăcea — cu ascuţitul lui spirit analitic — fiecare frază a vreunui monolog pînă la substratul ei muzical. „Pauză" (logică, psihilogică, de respiraţie), „cadenţe verbale", „intonaţie", „intensitate", „accent" sînt noţiunile de bază ale învăţăturii lui Stanislavski despre dicţiunea actorului de proză. Dar nu numai atît. Elevul său Kristi, în valoroasa lucrare asupra muncii lui Stanislavski în operă afirmă :

„Orice literă, chiar şi consoana, Stanislavski o simţea ca sunet muzical, care se deosebeşte de altul prin timbrul său. În consoana „v" el aude un grup de note cantabile, ca de vioară, — iar în sunetul „r", bărăbănitul tobei". Deseori el întrebuinţa termenul de „cantilenă" considerînd că „artistul dramatic trebuie să fie stăpîn pe melodia în vorbire" ca şi cîntăreţul de operă. „Şi la noi în dramă există „major". Sînt roluri întregi majore şi minore. Dar cît de des jucăm bucuria făţişă, redînd-o dintr-o obişnuinţă îndărătnică — în minor, cu „surdină" — şi prin aceasta micşorînd-o — după cum dimpotrivă redăm tristeţea în major". Alteori el reproşa artiştilor că vorbesc în limitele terţei şi din această cauză monologul lor e monoton, plicticos. Nenumărate sînt exemplele care demonstrează contribuţia cunoştinţelor muzicale ale

lui Stanislavski în elaborarea concepției sale despre teatru, dar poate că nici unul dintre aceste exemple nu e mai elocvent decît capitolul întitulat „Tempo-ritm", din partea a doua a cărții „Munca actorului cu sine însuși". „Datorită muzicii, mărturisește el, am înțeles că este posibil ca chiar numai prin ritm să se acționeze nemijlocit, în chipul cel mai direct, asupra sentimentelor. Ritmul este pulsul sentimentelor noastre. Dacă sentimentul însuși nu se poate repeta (la fiecare spectacol, n.n.) și nu se supune controlului, în schimb ritmul lui poate fi stabilit și fixat odată pentru totdeauna".

Experimentele cu metronomul descrise de Stanislavski sînt grăitoare pentru teza după care tempo-ritmul unei acțiuni poate nu numai să sugereze sentimente și să stimuleze trăiri, dar *să ajute chiar la crearea imaginilor.* Din acest punct de vedere el fericește pe cîntăreți și pe dansatori, cărora compozitorul le dă „gata prelucrat" tempo-ritmul acțiunii (iar la cîntăreți și pe cel al vorbirii).

Referirile lui Stanislavski la elementele muzicii nu reprezintă o simplă analogie folosită în scop metodologic ; Stanislavski scrutează adîncimile vieții sufletești cu o luciditate ce ne amintește de Pavlov, sondînd pînă la rădăcina actelor de conștiință și reacțiilor psiho-fizice, analizînd procesul creației artistice în stadiul incipient în care modalitățile de expresie ale diferitelor arte se găsesc la numitorul lor comun.

*
* *

Principalul îl constituie faptul că sistemul — odată formulat — s-a dovedit rodnic și pentru teatrul muzical, indicînd singurul drum posibil — și anume realismul — pentru ca opera ca gen de artă să se mențină vie în secolul nostru.

Teoria despre acțiunile fizice ca manifestări ale trăirii interioare nu reprezintă decît o fațetă a sistemului lui Stanislavski. Acțiunile fizice sînt subordonate unui scop : redarea cît mai convingătoare a fondului de idei cuprins în lucrările reprezentate. Importanța acordată de el cuvîntului, acțiunii principale, temei și supra-temei este determinată de concepția că arta este o formă specială de reflectare a vieții. El combate cu egală îndîrjire atît clișeele plate, rutiniere, cît și formalismul, considerarea artei ca un joc în sine, rupt de viață. „Ceea ce este subtil veridic este și sublim artistic. Drumul spre frumusețe trece prin adevăr", spunea el adesea, înmănunchind astfel în două fraze chintesența concepțiilor sale estetice. Postulatul că orice creație interpretativă începe de la dramaturg (respectiv de la compozitor) este consecința logică a acestei orientări realiste. Dar toate elementele enunțate — inclusiv supra-tema — se referă de fapt la poziția interpretului față de piesa sau rolul ca atare, privite totuși ca entități de sine stătătoare. Stanislavski merge însă pînă la capăt. El include în sistemul său o „supra-supra-temă", fundamentul oricărei creații adevărate : ideologia artistului, etica lui, atașamentul de lupta pentru idealurile contemporaneității, tot ceea ce constituie, după propriile lui cuvinte, „starea de spirit dinainte de creație".

Este indiscutabil că tipul de artist complet, pe care tinde să-l formeze Stanislavski prin sistemul lui, nu se referă numai la actorul de proză ci și la interpretul muzician. Cu cît dispreț înfiera el vedetismul, bîrfele, lipsa de punctualitate la repetiții, chiulul, goana după succese ieftine și alte racile ! Deviza Eticii Teatrale a lui Stanislavski „să iubești arta în tine iar nu pe tine în artă" va trebui să călăuzească pe orice om de artă, atît cît va exista artă.

*
* *

Caracterizarea spectacolelor de operă drept „concerte costumate" sintetiza într-o formulă lapidară starea de fapt existentă atunci.

În combaterea acestei concepții, un rol însemnat l-a jucat educația muzicală dată de către profesorul lui de canto, F. P. Comissarjevski, unul dintre adepții noului curent în arta lirică rusă. O influență de netăgăduit asupra lui Stanislavski a avut-o de asemenea Mamontov, pionierul artei regizorale de operă din Rusia. Foarte important este sprijinul pe care i l-a dat Șaliapin. Despre marele cîntăreț Stanislavski a scris cîndva: „El a atins în operă ceea ce căutam eu în dramă". Șaliapin însemna pentru Stanislavski modelul de îmbinare a înzestrării native cu stăpînirea desăvîrșită a măiestriei scenice și aprecia la el tocmai efortul perfect conștient de a rezolva problemele de fond ale rolurilor.

Stanislavski a pus la baza sistemului său practica creatoare a lui Șaliapin. Activitatea de interpret a lui Șaliapin și cea de regizor a lui Stanislavski reprezintă două verigi ale aceluiași lanț, ale aceleeași orientări în istoria operei ruse.

Justificarea logică a fiecărei replici și fragment de acțiune în contextul acțiunii principale, subordonarea lor ideii (supratemei) generatoare a conflictului, înțelegerea de către fiecare personaj a țelurilor către care tinde dezvoltarea lui, au fost aplicate de Stanislavski cu succes în operă ; ele reprezintă cuceriri definitive de care nici un regizor sau interpret de operă nu mai poate face abstracție astăzi. Exemple din activitatea de regizor de operă a lui Stanislavski se pot da multe, pentru că în toate montările el și-a aplicat principiile experimentale în teatrul de proză. Ca preocupare generală, trebuie amintită stăruința neobosită a lui Stanislavski pentru sublinierea importanței cuvîntului în cînt. „Vocalele sînt fluviul, consoanele malurile" spunea el obligînd pe cîntăreți să pronunțe deslușit fiecare sunet, fiecare frază. „Trebuie să cîntați atît de bine în cît publicul să nu observe că voi cîntați". Una dintre primele lucrări puse în studiu în cadrul studioului de operă a Teatrului Mare a fost, de aceea, „Oaspetele de piatră" de Dargomîjski, în care compozitorul a scris o muzică ce urmează îndeaproape intonațiile vorbirii.

Stanislavski adîncește sensul logic și psihologic al momentelor fiecărui rol, solicitînd pe interpret la un efort conștient de maximă dăruire pentru redarea nuanțelor cele mai subtile ale situației scenice date. El combătea tendința cîntăreților care, mergînd pe calea cea mai comodă, se mulțumesc doar să alunece pe suprafața desenului muzical — deci a gîndului și sentimentului — și cînta „în general" trist „în general" vesel etc. Emoțiile sînt întotdeauna concrete, caracterizînd o persoană anume într-un moment anumit al vieții și în împrejurări anumite. În „Evgheni Oneghin" sistemul lui Stanislavski aplicat în operă a cîștigat bătălia decisivă împotriva „concertului costumat", infirmînd totodată ideea greșită că lucrările lui Ceaikovski ar fi „antiscenice". Extrem

de interesantă este însemnarea făcută de Stanislavski după una din repetiţiile la Oneghin (1919) : „Am jucat întroducerea ; am împărţit-o în 4 fragmente ; am dat cîte o denumire fiecărui fragment (definind implicit sentimentul trezit) ; îl defineam şi îl numeam (la început) cu un substantiv. Transformam substantivul în verb (de pildă : alarma, dorul, zbaterea Tatianei le traduceam astfel : „vreau să găsesc ieşire din această situaţie", „vreau să mă explic cu el", „vreau să mă destăinui lui" ş.a.m.d.). Traduceam verbul în acţiune ; făceam acţiunea (fără muzică şi fără acompaniament)".

Pe baza analizei profunde a libretelor — cărora le acorda o mare atenţie, intervenind personal în îmbunătăţirea traducerilor — găsea soluţii şi rezolvări de o logică impecabilă, — care surprindeau totuşi pe cei obişnuiţi cu montările vechi.

Stanislavski spune : „Cîntăreţul de operă are de-a face nu cu o singură artă, ci dintr-o dată cu trei feluri de artă : cea vocală, cea muzicală şi cea scenică. Toate aceste feluri de artă trebuie să se contopească, să fie îndreptate spre un singur ţel ; dar dacă unul din aceste feluri de artă va produce impresie asupra spectatorului iar celelalte vor pune piedici acestei impresii, rezultatul va fi potrivnic celui dorit : o artă va nimici ceea ce creează cealaltă".

Arta vocală şi muzicală înseamnă pentru operă tocmai elementul deosebitor, „diferenţa specifică" faţă de teatru. „Partea muzicală este cea mai importantă într-un spectacol de operă. Acţiunea de pe scenă nu trebuie niciodată să se rupă de muzică". „Artistul de operă trebuie să ştie să asculte muzica extrăgînd din ea acţiunea, şi să exprime în forme plastice viaţa spiritului uman despre care vorbesc sunetele muzicale.

O partitură muzicală trebuie înţeleasă ca partitură sufletească a personajului pe care cîntăreţul este chemat să-l întruchipeze."

În afară de faptul că cei cu care a lucrat în operă i-au preluat şi aplicat învăţătura, ei au lăsat şi mărturii asupra metodelor de lucru ale maestrului, publicînd memorii, articole, studii şi cărţi din care se pot reconstitui montările de operă realizate de Stanislavski. În felul acesta cîntăreţii, regizorii de spectacole muzicale, criticii muzicali şi odată cu ei marele public, au putut lua cunoştinţă de modul cum înţelegea Stanislavski specificul muzical al spectacolului de operă, spre deosebire de spectacolul teatral propriu zis.

Punctul de plecare al concepţiei lui Stanislavski despre spectacolul muzical îl constituie orientarea sa categoric realistă în legătură cu însăşi înţelegerea muzicii.

El s-a declarat adversar neînduplecat al tuturor celor care considerau că muzica nu ar avea un conţinut, că ea ar fi „o organizare pur sonoră". Încrezător în forţa acţiunii emoţionale a muzicii — forţă izvorîtă din faptul că orice compoziţie muzicală adevărată reprezintă o „partitură sufletească" — el cere interpretului şi regizorului muzical ca spectacolul realizat de ei să fie înainte de toate o tălmăcire a muzicii. Deseori apelase el la muzică şi în teatrul de dramă, atunci cînd avea de rezolvat scene dificile, în care cuvintele — chiar cînd aparţineau unor scriitori de geniu — se dovedeau insuficiente. La Teatrul de artă el a luat măsura desfiinţării muzicii din antracte — care consta din bucăţi lipsite de orice contingenţă cu piesa reprezentată — folosind în schimb orchestra ca pe un mijloc suplimentar de influenţare a spectatorului. El a atras o serie de compozitori, ca I. A. Satz sau Grecianinov, care s-au specializat în genul „muzicii de scenă". Pasionat de efecte şi inovaţii sonore, Stanislavski improviza uneori instrumente (din clopote, scînduri etc.), întreprinzînd excursii cu scopul de a căuta instrumente vechi populare, pentru a îmbogăţi paleta orchestrei teatrului. Alteori, în scenele de masă, vocile erau împărţite aproape ca în operă. În „Viaţa mea în artă" povesteşte de pildă cum pentru piesa „Fata de zăpadă", exclamaţiile şi strigătele mulţimii „erau prelucrate muzical, cu recitative populare tipice, cu diverse fiorituri şi cadenţe originale". Cu atît mai explicabilă ne apare deci poziţia lui faţă de spectacolul muzical, cu cît nutrea o încredere neclintită în posibilităţile muzicii. El şi-a dat perfect de bine seama de deosebirile dintre teatru şi operă. Intonaţia şi ritmul, de exemplu, sînt date interpretului de către compozitor, în timp ce actorul de proză are libertatea de a le schimba, chiar de la spectacol la spectacol. „În piesă se indică numai *ceea ce* vorbesc şi ce fac actorii, — dar *cum*, aceasta se dezvăluie prin acţiunea regizorului şi actorului. Dar în operă compozitorul a predeterminat în mare măsură şi *ce* şi cum, deoarece în muzică sînt înscrise atît logica dezvoltării acţiunii şi saturaţia ei emoţională cît şi ritmul şi intonaţiile ei". Îmbinînd trei arte laolaltă şi oferind mai mică libertate de mişcare, „arta de operă pune probleme mai grele interpretului, dar odată ce şi-o însuşeşte, adaugă Stanislavski, cîntăreţul dobîndeşte posibilităţi atît de mari şi de variate de a influenţa pe spectator, cum nu le avem noi, artiştii dramatici". „*Noi, actorii dramatici, sîntem mult mai săraci decît voi. Noi trebuie să creăm stările sufleteşti numai cu propriile noastre puteri*, pe cînd artistul de operă iese în faţa unui auditoriu încălzit de mai înainte de către muzică, dirijor, orchestră, compozitor".

Principalul mijloc de expresie în operă, spune Stanislavski, este cîntul. El era dispus să ierte stîngăcia sau afectarea cîntăreţilor, provenite din lipsa de

K. S. Stanislavski şi B. I. Suk (1927)

experienţă, dar cîntul rece meşteşugăresc nu-l ierta niciodată nimănui, considerîndu-l ca „suprema ofensă". Opera însemna pentru el *cînt în acţiune.* Una din indicaţiile des repetate cîntăreţilor era aceea de a învăţa să asculte muzica şi de a o înţelege ca pe o serie de acţiuni fizice. „Desigur, muzica ne vorbeşte de sentimente, dar artistul liric trebuie să ştie să traducă limbajul pasiunilor în limbaj al acţiunilor", preciza el pentru a-şi face mai bine înţeleasă teza despre „cîntul (sau muzica) în acţiune".

Deşi Stanislavski vorbeşte uneori despre „arta cîntului" şi „arta muzicală" ca despre două componente distincte înglobate în genul operei, atunci cînd trece la analiza detaliată nu le mai priveşte diferenţiat, latura pur tehnică de „canto" lăsînd-o în seama specialiştilor. Teza despre „Muzica în acţiune", a fost verificată experimental în cel de-al doilea studio de operă, înfiinţat în 1935, unde se făceau exerciţii extrem de interesante, fie pornind din muzică la acţiune, fie invers. În primul caz se improvizau acţiuni sugerate de piese pentru pian de Grieg, Ceaikovski, Schumann, în al doilea se scria muzică specială pe teme-acţiuni date. Pentru dezvoltarea muzicalităţii cîntăreţilor, Stanislavski punea un mare accent pe studiul liedurilor şi încă din primii ani ai activităţii sale cu artiştii de operă organiza concerte de lieduri înscenate.

* * *

Ca un fir roşu străbătea ideea că regizorul trebuie să pornească de la muzică. Cel care simte activ muzica, acela nu se va abate niciodată de la drumul just. El obişnuia să spună că „poetul moare în compozitor". Montînd „Carmen", Stanislavski scria unui asistent : „să găsim o nouă tratare a operei care ne-ar îndruma direct spre supra-problema creaţiei lui Bizet (nu a lui Mérimée)".

Transformarea tabloului sonor în tablou dramatic impune regizorului şi interpretului „să audă acţiunea inclusă în muzică", ceeace nu înseamnă că muzica ar fi o reproducere naturalistă a unor imagini concrete.

El s-a preocupat multă vreme de ceea ce numea „gestica muzicală", „plastica muzicală a corului", noţiuni pe care de altminteri le-a întrodus în sistemul său teatral, urmînd ca elevii lui să realizeze mişcări contopite cu muzica, construite pe aceleaşi legi ale „fluidităţii" (cantilenei) ca şi cîntul însuşi.

Nu numai atît. Deosebirea dintre dramă şi operă face ca şi scenografia acestor genuri de spectacole să asculte de legi diferite. În operă, decorurile nu trebuie să fie numai „funcţionale", ci să fie în concordanţă deplină cu spiritul muzicii ,să fie un reflex al ei. Astfel, între Spania din „Bărbierul" lui Rossini şi cea din „Carmen" de Bizet, Stanislavski nu a văzut, pe bună dreptate, nici o asemănare, iar cauza acestei diferenţe a constituit-o, înainte de orice, diferenţa dintre muzica celor două lucrări.

Interesantă este şi opinia lui de regizor asupra raporturilor cu cîntăreţii şi dirijorul. „Pentru a fi un bun regizor de operă trebuie să fi fost în pielea cîntăreţului" — spunea el. Exigenţa lui faţă de jocul de scenă era proverbială, dar cînd un solist s-a plîns că din poziţia ce i se indicase întîmpină dificultăţi în

Scenă din „Boris Godunov" în montarea lui Stanislavski

emiterea unei note acute, Stanislavski a acceptat un compromis cerîndu-i să se supună indicaţiei pînă ce ajunge la nota cu pricina, în timpul căreia să-şi găsească poziţia care-i convine. Foarte grijuliu se arăta şi cu aranjarea corului în scenă, evitînd întotdeauna grupările ce impietau asupra amplitudinii şi omogenităţii sonore. Relaţiile lui cu dirijorii V. I. Suk, N. Golovanov şi Rahmaninov, discuţiile purtate cu ei asupra legilor dramaturgiei muzicale în operă, dar mai ales colaborarea de zi cu zi în munca de montare (în special cu Golovanov) au jucat un rol dintre cele mai importante în fixarea concepţiilor lui Stanislavski despre spectacolul de operă. Dacă în cadrul activităţii în teatrul dramatic el se autointitula „regizor-dirijor", în spectacolul de operă pretindea principalului coordonator şi conducător muzical să fie un „dirijor-regizor". Totdeauna a căutat să se pună de acord cu dirijorul asupra acelei „logici a sentimentelor" cuprinse în muzică, fiind convins că „cele mai măreţe concepţii regizorale pot fi nimicite de dirijor în timp ce conduce spectacolul, dacă el nu împărtăşeşte sau nu înţelege aceste concepţii". După părerea lui Stanislavski, interpretul principal al acţiunii este artistul cîntăreţ şi nu dirijorul, iar dirijorul cel mai bun este cel care înţelege acest lucru. „Cel mai îngrozitor dirijor de operă este acela care se îngroapă cu capul în partitură şi fără să se uite la scenă, împunge cu bagheta în direcţia scenei, pentru a indica intrarea artiştilor", notează Stanislavski.

El acorda însă prioritate dirijorului în descifrarea sensurilor psihologice ale partiturii, căutînd rezolvările scenice în funcţie de interpretarea muzicală. Cînd avea o altă părere decît dirijorul, avea loc o discuţie creatoare şi numai după stabilirea unui punct de vedere comun trecea la „desfacerea" regizorală.

Lui Stanislavski îi aparţine — după cum se ştie — preceptul după care cîntăreţul nu trebuie să emită pur şi simplu note ci „note-idei" şi chiar atunci cînd face vocalize, acestea să fie colorate de o încărcătură emoţională. Modul în care a îndrumat pe interpreta Rosinei să cînte fioriturile şi cadenţele abundente în acest rol, atestă într-adevăr posibilităţile nelimitate pe

care le găsea el în muzică. El îi cerea să exprime în cadenţe ceea ce nu se poate exprima în cuvinte, să „deseneze cu vocea" *cum* îl iubeşte pe Lindoro, *cum* îl urăşte pe Bartholo şi *cum* se pregăteşte să-l tragă pe sfoară pe tutore. Au rămas destule mărturii despre felul în care stabilea mişcările scenice în funcţie de instrumentul care însoţea cîntul solistului. Astfel, în timpul repetiţiilor cu „Don Pasquale", el a refăcut miza în scenă a ariei lui Ernesto (tabloul II), cînd a văzut că în partitură vocea era dublată de trompetă şi nu de vioară, aşa cum îşi închipuise după extrasul canto-pian.

Exemple despre necesitatea ca regizorul de operă să pornească de la muzică se pot da nenumărate, începînd cu scrisorile lui de la Nisa în care se plîngea că din cauza lipsei partiturii nu poate începe planul de regie al lui „Carmen", şi terminînd cu modul cum a rezolvat trecerea de la vorbire la cînt în „Căsătoria secretă" de Cimarosa.

Experienţa lui ca regizor de operă a fost vastă. Operele puse în scenă de Stanislavski aparţin unor şcoli diferite, ceea ce vădeşte largul lui orizont. Dar cea mai mare atenţie Stanislavski a acordat-o operelor ruse : „Dama de pică", „Ruslan şi Ludmila", „Pantofiorii Ţarinei", „Ivan Susanin", „Ratcliff", „Evghenii Oneghin", „Logodnica ţarului", „Noapte de mai" „Cocoşul de aur", „Boris Godunov", „Iolanta", „Fata de zăpadă" ş.a.

Înţelegînd în toată profunzimea saltul calitativ realizat de Revoluţia Socialistă pentru dezvoltarea culturii, el spunea tinerilor lui colaboratori : „Arta în Europa decade şi privirile tuturor oamenilor de teatru înaintaţi se îndreaptă către noi. Acolo miroase a război şi a cîştig, iar la artă nu gîndeşte aproape nimeni. Înţelegeţi ce răspundere apasă acum pe umerii noştri ? Trebuie să păstrăm nu numai tradiţiile teatrului rusesc ci şi pe cele universale".

De aceea considera el că „supra-supra-temă" oricărei manifestări artistice o constituie ataşamentul artistului faţă de idealurile contemporane. Această orientare s-a făcut simţită şi în activitatea lui din domeniul teatrului muzical, fiind concretizată mai ales în atitudinea faţă de creaţia contemporană de operă. Abordarea repertoriului clasic nu epuiza pentru Stanislavski decît o latură a activităţii. El considera aceasta ca pe o „muncă pregătitoare, o etapă necesară spre construirea operei sovietice, singura care ar putea să exprime spiritul epocii noi". Stanislavski şi-a exprimat, nu odată, părerea că „teatrul care evită actualitatea şi evadează în trecut amorţeşte în arta lui şi riscă în cazul cel mai bun să se transforme în muzeu". În articolul scris cu ocazia aniversării a 40 de ani de la înfiinţarea Teatrului de Artă, Stanislavski afirmă răspicat că „singura artă pe care o considerăm valabilă şi necesară epocii noastre este arta realismului socialist". Evident că metoda realismului socialist s-a reflectat şi în montările lucrărilor clasice, — dar pe el îl preocupa îndeaproape problemele creaţiei de operă sovietică. El a stabilit legături creatoare cu numeroşi compozitori şi libretişti, le oferea teme şi subiecte, iar după unele mărturii chiar a compus librete inspirate din viaţa sovietică. În cele din urmă s-a fixat asupra unui număr de 3 lucrări pe care le-a înscris în repertoriul teatrului : „Trecătoarea Darvaz" de L. Stepanov, „Eroul" de L. Polovinchin şi „Supraveghetorul de staţie" de V. Kriukov. Stanislavski a început montarea celei dintîi, dar moartea l-a împiedicat s-o ducă pînă la capăt. Reprezentarea operei „Trecătoarea Darvaz" a avut loc în ianuarie 1939 şi, în ciuda unor lipsuri de ordin muzical, a însemnat un pas înainte pe drumul făuririi spectacolului sovietic de operă.

Principiile lui Stanislavski despre teatru şi despre operă nu reprezintă desigur ultima soluţie — şi el era perfect conştient de acest lucru atunci cînd susţinea că învăţătura sa trebuie luată în spiritul şi nu în litera ei.

Dar progresele pe care le va realiza arta spectacolului, oricît vor adînci şi nuanţa procesul de creaţie interpretativă, nu vor înlătura niciodată elementele zidite la temelia lui de către Stanislavski.

GH. KULIBIN şi CONST. CIRJAN

Muzică simfonică

CREAȚIA COMPOZITORILOR NOȘTRI

Unul din aspectele semnificative ale revoluției noastre culturale ni-l oferă multitudinea concertelor simfonice, frecventate de un număr tot mai mare de iubitori ai muzicii. Cele trei orchestre simfonice importante ale Capitalei aparținînd Filarmonicii „George Enescu", „Radioteleviziunii" și „Cinematografiei", au dat în cursul lunii aprilie cincisprezece concerte, cu săli totdeauna pline. În cadrul acestora, au fost executate mai întotdeauna și lucrări romînești. Este un fapt asupra căruia stăruim, căci, să nu uităm, odinioară compozitorii trebuiau să ia asupra lor organizarea unui concert în care să li se execute lucrările. Azi însă aceasta se petrece în chip normal, am zice de la sine. Ni se pare firesc ca lucrările să fie copiate, știmele multiplicate și date în repetiție, fără nici o osteneală din partea autorilor. Lucrurile nu se petreceau însă, sub trecutele regimuri așa, compozitorii avînd de suportat tot soiul de tribulații, fiind siliți să îndure adesea umilințe, vexațiuni, pentru ca muzica lor să ajungă la publicul ascultător. Ar fi suficient să amintim cazul lui Alfonso Castaldi, obligat să suporte cheltuielile de executare a muzicii pe care o scria, pentru a prețui cu atît mai mult situația privilegiată în care se află azi muzicienii noștri. De aici obligația compozitorilor de a realiza lucrările cu o mare exigență pentru conținutul ca și pentru forma lor. Am reauzit Simfonia I-a de Ștefan Niculescu, prezentată de dirijorul Carol Litvin la Orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Revista noastră a analizat această lucrare. Ținem totuși să subliniem și aici construcția complexă a simfoniei, fondul său emoțional, forma ei solidă, meșteșugul scrierii polifonice, orchestrația sugestivă precum și nivelul ridicat la care sînt prelucrate anumite elemente folclorice din creația noastră populară.

Am ascultat din nou, la mare interval de timp, executată de Filarmonica „George Enescu" sub bagheta dirijorului Mircea Cristescu, Simfonia a III-a de George Enescu. Calificativele care ne vin sub condei, dacă e vorba de a caracteriza succint această capodoperă, sînt acelea de măreție și noblețe. S-au dat lucrării interpretări cu caracter programatic. Alfred Alessandrescu, atît de apropiat de George Enescu, a arătat că o paralelă între grandiosul triptic dantesc al Divinei Comedii (Infernul-Purgatoriul-Paradisul) și Simfonia a III-a de George Enescu este foarte îndreptățită. Ceea ce am dori să relevăm este densitatea, puțin obișnuită, a acestei lucrări, de bogat conținut. Simfonia a III-a este o chintesență a creației enesciene. Ea s-ar cuveni prezentată cel puțin odată în stagiune publicului. Compozitorii ar avea de tras foloase imense din cercetarea acestei partituri — procedeele de creație ale marelui nostru muzician putînd sluji de îndreptar tuturor. Alături de meșteșugul superior cu care e făurită lucrarea, impresionează conținutul ei profund filozofic. S-a bătut monedă curentă în ultima vreme, de către unii muzicologi, din conținutul filozofic al muzicii. Legătura dintre filozofie și muzică va fi însă totdeauna valabilă cînd e vorba de Simfonia a III-a de George Enescu, ce pare să sugereze victoria omului în viață prin luptă și suferință...

La Filarmonica, dirijorul Mircea Basarab a interpretat *Divertismentul în stil clasic* de Dan Constantinescu, putem spune în primă audiție. Este o lucrare din timpul studiilor, bine realizată sub raportul construcției, al tratării polifonice, al dezvoltărilor tematice.

Tinerii compozitori — ca și tinerii interpreți de altfel — dețin un loc însemnat pe afișul concertelor. Am urmărit la orchestra Radioteleviziunii, sub bagheta dirijorului Eugen Pricope, două *Schițe simfonice* de Doru Popovici. Prima schiță are un caracter grav, dramatic. Este un preludiu, construit pe o singură idee muzicală, orchestrat cu meșteșug, în chip viu și atrăgător. Cea de a doua schiță, un scherzo, aduce o viață tumultoasă, creiază o atmosferă tinerească și comunicativă.

Tot la Orchestra Radioteleviziunii, dirijorul Jean Bobescu și pianista Irina Lăzărescu au prezentat, în primă audiție, Concertul pentru pian și orchestră de Nicolae Buicliu. Concertul impune pianului, pe tot parcursul, o importantă participare. S-ar putea spune că e o simfonie cu pian. Lucrarea este melodioasă. Melodiile curg dar s-ar cere ca profilul lor să fie mai pregnant. Temele de creație proprie a compozitorului, sînt concepute foarte aproape de caracterul cîntecelor populare oltenești, cu cromatismele și melismele lor specifice. Scrisă în formă tripartită clasică, lucrarea apare ca un lied mare în partea mediană (andante espressivo) cu caracter liric, încadrată de două mișcări allegro — dinamice, vii, cu refrene de jocuri populare. Credem că o mai adîncită prelucrare a folclorului, o șlefuire mai susținută a temelor, ar fi fost cu totul în avantajul lucrării. Dirijorul și solista au depus muncă și au evidențiat caracterul popular al acestui concert.

DIRIJORII ȘI SOLIȘTII NOȘTRI

Prestigiul de care se bucură, în țară ca și peste hotare, maestrul George Georgescu, are temeiuri adînci în muzicalitatea sa, în arta cu care reușește totdeauna să transmită atît orchestrei cît și publicului, o solidă concepție interpretativă. La capătul a mai bine de patru decenii de activitate, George Georgescu poate privi cu mîndrie în jurul său. Maestrul a avut o contribuție de seamă la închegarea Filarmonicii, la formarea gustului publicului. „Festivalul Prokofiev" cînd a prezentat Simfonia clasică și Simfonia a VII-a cu o înaltă ținută concertistică, și în cadrul căruia violonistul Ion Voicu a interpretat cu sobrietate, în stilul propriu cerut, *Concertul al doilea, în sol minor*, pentru vioară și orchestră de Prokofiev, a reprezentat preludiul de bun augur al manifestărilor Filarmonicii noastre în Austra și Italia.

Revenind după un lung turneu în Uniunea Sovietică unde a repurtat succese frumoase, dirijorul Mircea Basarab a condus la Filarmonica un concert avînd ca solistă pe tînăra pianistă Maria Cristian.

Evoluția tinerei soliste s-a făcut simțită. Obișnuiți să apreciem îndeosebi gingășia pianisticii sale, care în concerte ca cel în sol major de Ravel de pildă, își află totdeauna o poetică afirmare, am desluși de data aceasta, în *Concertul în si bemol major*, pentru pian și orchestră (nr. 2) de Beethoven, o robustețe foarte indicată interpretării lucrării. Cu un tușeu ferm, cu o vigoare pe care nu i-am cunoscut-o odinioară, a cîntat concertul — sub bagheta precisă și elegantă a lui Mircea Basarab — cu mult brio și totodată cu un lirism de calitate, cu deosebire în partea mijlocie a lucrării (adagio). Tînăra interpretă se află în plin progres către îmbogățirea mijloacelor de expresie.

Concertul Orchestrei Radioteleviziunii, dirijor : Eugen Pricope, solistă Elena Cernei.

Dirijorul Constantin Bugeanu obţine remarcabile succese de program — ceea ce nu poate fi decît pozitiv şi exemplificator. Se verifică necontenit că publicul iubeşte mult muzica preclasică şi clasică. Dovadă Ciclul de concerte Johann Sebastian Bach cu care orchestra Cinematografiei a reuşit să atragă un numeros auditor. Cînd un asemenea concert Bach mai întruneşte şi un mănunchi de solişti talentaţi, izbînda este cu atît mai mare. La ultimul concert din acest ciclu, pianistul Constantin Ionescu-Vovu a cîntat Concertul pentru pian şi orchestră în la major în chip auster, sobru, aşa cum se cuvine redată această muzică. Din păcate, intensitatea generală a sonorităţii orchestrei a fost adesea prea mare, ceea ce desigur nu l-a avantajat pe solist, obligîndu-l să „tapeze" uneori mai dur, pe bună dreptate, spre a se putea face auzit.

Pianista Sofia Cosma, flautista Victoria Roman şi violonistul Varujan Cozighian au interpretat apoi Concertul pentru pian, flaut şi vioară în la minor. Este o lucrare în care soliştii cîntă, în special în partea mediană (adagio), mult descoperiţi, oferindu-ne prilejul de a desluşi mai bine contribuţia interpretativă a fiecăruia. S-a cîntat, în linii mari, corect şi muzical. Momente cu adevărat artistice ne-au oferit însă Jean Ionescu şi Edi Guţi în *Concertul pentru vioară, oboi şi orchestră* în re minor. Jean Ionescu s-a dovedit că nu este numai un excelent interpret al muzicii uşoare dar şi al muzicii clasice. Nu cunoaştem motivele, dar regretăm că violonistul s-a simţit obligat să cînte foarte încet. Tonul său cald, frazarea foarte îngrijită cu greu răzbăteau, pînă la noi, cu atît mai greu cu cît orchestra cînta prea tare.

Tot pe linia programelor de interes artistic ale dirijorului C. Bugeanu s-a înscris şi oratoriul „Anotimpurile" de Haydn, interpretat de orchestra simfonică şi corul Radioteleviziunii (dirijor Alexandru Sumski) avînd ca solişti pe soprana Emilia Petrescu-Cironeanu, tenorul Victor Popovici (de la Opera din Iaşi) şi basul Marius Rintzler. S-au detaşat luminos recitativele şi ariile pe care soprana Emilia Petrescu-Cironeanu le-a interpretat cu vocea perfect pozată, cu o desăvîrşită justeţe a intonaţiei şi cu linişte şi nobleţe, cu un puternic sentiment al expresiei. Tenorul Victor Popovici a cîştigat mult din confruntarea frecventă cu scena, la Opera din Iaşi. Mai rămîne însă deschisă pentru el, problema egalizării coloritului vocal care, în piano, apare mai puţin manifest precum şi fortificarea registrului grav. Bine, de asemenea, basul Marius Rintzler căruia i-am sugera însă mai multă economie a cîntului în forte şi mai puţină declamaţie — lucruri care îi pot uşor periclita fermitatea intonaţiei (ceea ce s-a întîmplat de altfel în acest concert). Corul Radiodifuziunii a cîntat excelent. Dirijorul Alex. Sumski a reuşit să realizeze pe de o parte omogenitatea maselor vocale atît pe partide cît şi în ansamblu, pe de altă parte un cînt nuanţat (nuanţe dinamice de bogată expresivitate legate de conţinutul muzicii). O menţiune deosebită trebuie făcută pentru chipul organizat în care a făcut să se desfăşoare fuga corală din partea a treia a oratoriului — „Toamna".

Munca desfăşurată de dirijorul Constantin Bugeanu, apreciabilă, reprezintă o generoasă dăruire. Dar atît orchestra Cinematografiei cît şi a Radioteleviziunii au cîntat, sub bagheta sa, prea tare. Mai ales pentru o sală de puternică reverberaţie cum este Studio-ul Radioteleviziunii, dozarea mai cu pondere a sonorităţii, trebuie luată, pe viitor, în serioasă consideraţie.

DIRIJORI ŞI SOLIŞTI DE PESTE HOTARE

Schimburile de dirijori şi solişti sînt de natură să activeze viaţa muzicală şi ne-am bucurat de prezenţa printre noi a şefului de orchestră Abram Stasevici, maestru al artei din R.S.F. Rusă. Conducînd orchestra simfonică a Cinematografiei a prezentat, în primă audiţie, *Simfonietta* de Şostakovici, o prelucrare recentă a compozitorului, după un cvartet, al său, de coarde. A fost, incontestabil, centrul de greutate al programului. Lucrare de puternic conţinut dramatic, scrisă cu o adîncă interiorizare şi cu contraste mari, deosebit de expresive, de ordinul construcţiei, al dinamicei şi al atmosferei, Simfonietta a fost interpretată cu un finisaj artistic demn de invidiat. Este meritul dirijorului Stasevici de a ne fi făcut cunoscută, în condiţii optime (detalii fin puse în evidenţă, judicioase şi valoroase nuanţe dinamice), o asemenea lucrare de considerabil interes artistic, care ar fi de dorit să intre în repertoriul orchestrelor noastre simfonice.

După Preludiul şi fuga în mi minor de Bach prelucrat pentru orchestră de Abram Stasevici (lucrare care credem că nu cîştigă în aranjament simfonic, îndeosebi cînd sînt provocate intensităţi sonore prea mari, compacte şi aproape permanente), am urmărit pe violonista Olga Parhomenco interpretînd *Concertul al III-lea în sol major* de Mozart. Elevă a lui David Oistrah şi laureată a mai multor reputate concursuri internaţionale, Olga Parhomenco s-a făcut apreciată prin tonul său curat şi just, prin sobrietatea interpretării (ceea ce nu a exclus elanul, remarcat cu deosebire în rondo-ul final) şi prin stilul mozartian pe care l-a păstrat de-a lungul întregii execuţii.

Oaspe, pentru a doua oară la noi, dirijorul jugoslav Djura Jacsic a prezentat un program care dacă nu a adus nimic nou, s-a bucurat totuşi de mult succes, întrucît atît *Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Haciaturian — solist Vladimir Orlov, cît şi Simfonia a III în do minor, cu orgă, de Saint-Saëns — solist Helmut Plattner, sînt lucrări iubite de public, ca şi soliştii respectivi de altfel. Djura Jacsic este la rîndul său un dirijor energic şi suplu, cu o priză deosebită asupra orchestrei ca şi asupra publicului. Gestul său este linear şi direct iar în intenţiile sale, exteriorizate cu sobrietate, ascultătorul desluşeşte uşor pe muzicianul de talent şi cultură. Menţionăm, de asemenea, interpretarea *Ariei* de Händel pe care cei doi solişti au oferit-o, cu acelaşi prilej, ca supliment. Sonorităţile discrete şi subtil dozate de către Helmut Plattner la orgă, cîntul în piano, de o mare intensitate emoţională al lui Vladimir Orlov la violoncel, s-au completat reciproc concurînd la tălmăcirea în adîncime a unor pagini händeliene ce s-ar cuveni popularizate cît mai larg.

PROGRAME

Concertele simfonice sînt, uneori discutabile. Muzica romînească nu trebuie să apară niciodată pentru unii dirijori un act de serviciu. Acest lucru îl gîndim îndeosebi pentru orchestrele din unele oraşe ale ţării, unde ea figurează uneori ca atare. Nu rareori sînt puse mici dansuri simfonice, cîte o rapsodie, aşa, de

formă. Dar chiar și în Capitală avem dreptul să ne întrebăm dacă programarea prea frecventă a unor aceloraşi lucrări — indiscutabil valoroase — ca *Rapsodia I* de Enescu şi *Trei dansuri romîneşti* de Rogalski nu reprezintă un expedient comod pentru orchestre şi dirijori.

Am apreciat faptul că tînărul dirijor Carol Litvin a programat pe lîngă *Simfonia I* de Ştefan Niculescu, lucrări importante cum sînt *Concertul în mi major* „Primăvara" de Vivaldi-Molinari şi *Poemul extazului* de Skriabin. Într-o scurtă paranteză este de arătat că în Concertul de Vivaldi amplasarea clavecinului — şi aşa instrument cu sonorităţi firave chiar în amplificare — a fost cu totul defectuoasă, laterală. iar capacul ridicat era ca un ecran de protecţie... către public. Pe de altă parte, unele viori prime au cîntat, în allegro iniţial dezacordat. În această paranteză vom include şi faptul că la Simfonia de Ştefan Niculescu, dirijorul a întrodus, pe parcursul execuţiei, anumite cezuri nejustificate care au fragmentat unitatea lucrării.

Am mai avea de făcut o rezervă. Suita de trei cîntece „Faunul şi păstoriţa" de Stravinski este o lucrare cu totul depăşită, scrisă înainte de „Petruşka" şi care azi nu mai are decît o valoare documentară. Dirijorii nu trebuie să se simtă obligaţi la întroducerea cu orice preţ, în programe, a unor lucrări numai pentru prestigiul titulaturii de „prime audiţii". Meritele lui Carol Litvin, care desfăşoară, cu discreţie, o rodnică şi intensă activitate, vor fi cu atît mai apreciate, cu cît exigenţele sale de program vor fi mai mari.

La orchestra Radioteleviziunii dirijorul Eugen Pricope a condus un concert în care au figurat Suita pentru orchestră *Muzica apelor* de Händel, *Simfonia nr. 29 în la major* de Mozart, *Două schiţe simfonice* de Doru Popovici, Suita de balet *Amorul vrăjitor* de De Falla — solistă Elena Cernei şi, în primă audiţie, *Patru invenţiuni* de Malipiero. A fost un program atrăgător, foarte exigent, pe care tînărul şef de orchestră, muzician cultivat şi talentat, l-a susţinut cu pricepere şi energie, diferenţiind judicios stilul de prezentare al unei muzici atît de variată.

Evoluţia lui Eugen Pricope, în simţitor progres, este îmbucurătoare. Participarea sa la interpretarea muzicii este permanentă, activă, coordonatoare. Soliştii propriu-zişi ca şi şefii de pupitre cu intervenţii solistice, se pot bizui pe atenţia cu care sînt urmăriţi, siguri că se vor întîlni cu gestul solicitator al dirijorului la momentul cel mai potrivit. Eugen Pricope şi-a simplificat mult gestica, ceea ce nu poate fi decît binevenit. De altfel gesturile mari din totdeauna, nu au făcut şi pe dirijorii mari (Felix Weingartner. Bruno Walter — conduceau sub acest raport cu o mare economie). Ţinînd seama de promptitudinea cu care conduce, de eficienţa îndrumărilor sale, dirijorul ar avea dreptul să-şi simplifice şi mai mult gestica în sensul de a renunţa de cele mai multe ori la participarea simultană a ambelor mîini, la acea simetrie sincronă şi bilaterală.

Dar să revenim la programe. Un concert oricît ar fi de frumos este greu de suportat cînd e prea lung. El poate obosi pe executanţi ca şi pe ascultători. Opinia noastră este că o manifestare muzicală ce depăşeşte două ore, riscă să intereseze mai puţin publicul, să-l obosească. Este o constatare mai veche. De aici necesitatea unor programe mai puţin încărcate. În acelaşi timp ar fi de dorit ca fiecare program să conţină lucrări cît mai reprezentative atît ale compozitorilor noştri cît şi ale celor străini. În acest scop instituţiile respective sînt datoare a face toate diligenţele necesare în vederea procurării partiturilor. Viaţa muzicală va fi cu atît mai vie, mai plină de interes artistic.

J.-V. PANDELESCU

Muzică de cameră

În ansamblul bogatelor manifestări muzicale desfăşurate în Capitală, muzica de cameră ocupă, cum este şi firesc, un loc de seamă. Iubitorul de muzică are de ales săptămînal între patru-cinci recitaluri sau concerte cu caracter educativ, ceea ce reflectă preocuparea intensă a Filarmonicii de Stat „George Enescu", principala organizatoare a acestor manifestări. Pe lîngă prilejul de a trece în revistă un vast şi divers repertoriu, aceste recitaluri constituie o preţioasă posibilitate de valorificare a forţelor artistice existente şi de afirmare a altora noi. Din păcate însă, numai o parte din ele reuşesc să ofere o veritabilă desfătare artistică, fie datorită nesatisfăcătoarei alcătuiri a programului, fie uneori datorită asocierii nefericite a protagoniştilor în cadrul aceleiaşi manifestări. (De pildă atunci cînd împreună cu un artist cum ar fi Dan Iordăchescu, este programată o debutantă, sau cînd alături de un cîntăreţ cu volumul lui Alexandru Voinescu apare într-un program de duete o tînără soprană cu voce diafană.)

Evitînd criteriile întîmplătoare de alcătuire a programelor şi cultivînd linia unor manifestări cu totul remarcabile, care au existat şi în luna aprilie, organizatorii vor putea atrage un public tot mai numeros spre concertele de muzică de cameră.

Se resimte în continuare lipsa unor formaţii permanente, care să prezinte, chiar în primă audiţie, lucrări din creaţia clasicilor, — Mozart, Beethoven, Brahms ş.a. — din creaţia contemporană romînească şi străină. Apar încă destul de des recitaluri, am putea să le numim „experimentale" — prin lipsa lor de perspectivă — care continuă o tradiţie, nu tocmai fructuoasă, iniţiată în sala Studio a Ateneului.

Un aspect, care tinde să devină caracteristic în ultima vreme, este preferinţa tot mai accentuată a unor interpreţi pentru muzica preclasică. Nu putem decît să salutăm o astfel de tendinţă, mai ales că publicul însuşi, acest suprem judecător al producţiilor artistice, arată un interes neobişnuit de viu faţă de comorile, pe nedrept ignorate, ale vechilor maeştri. Trebuie vegheat însă ca, pe lîngă esenţa pozitivă, de înnoire a repertoriului, să nu se deschidă calea şi spre o abordare facilă a acestui domeniu, spre dilletantism, dat fiind tocmai atracţia exercitată de noutatea pieselor şi de lipsa, în aparenţă, a unor probleme tehnice mai complexe. Redarea într-un spirit cît mai autentic a stilului impune încredinţarea concertelor cu o tematică axată exclusiv pe muzica preclasică numai artiştilor noştri consacraţi.

Orchestra de cameră a inginerilor, dirijată de Petre Ghenghea

FORMAŢII

Orchestra de cameră a inginerilor poate fi considerată un adevărat colectiv simfonic, atît prin numărul interpreţilor cît mai ales prin tehnica avansată şi omogenitatea execuţiei. Deşi este formată din amatori, orchestra depăşeşte nivelul multor filarmonici din ţară „Festivalul Händel" în interpretarea inginerilor a reunit trăsăturile cele mai caracteristice ale maestrului german : virtuozitatea instrumentală, monumentalitatea corurilor, cantabilitatea ariilor. Am audiat astfel o serie de piese orchestrale ca, *Uvertura în do major, Concerto grosso nr. 10 în re minor* şi *Suita în sol major*, în care formaţia şi-a pus în valoare sonoritatea amplă, nuanţată. Am apreciat îndeosebi faptul că orchestra a răspuns cu promptitudine chiar şi în episoadele fugate, ce abundă în lucrările lui Händel, deşi pe alocuri vădea oarecare dificultate. Stilul polifonic al lui Bach şi Händel ridică serioase probleme chiar rutinatelor noastre orchestre simfonice şi este deci cu atît mai lăudabilă realizarea colectivului de ingineri.

Concertul pentru orgă nr. 11 în sol minor executat în prima audiţie, a dezvăluit un conţinut plin de noblеţe şi spiritualitate. Cu o şi mai judicioasă selecţionare a timbrelor şi o mai mare rigurozitate ritmică solistul, Iosif Gerstenengst, ar fi putut să confere piesei o adevărată strălucire. Şi aşa însă, împreună cu orchestra, organistul a realizat momente remarcabile, mai ales în *Andante* — conceput în stil de passacaglie, în care *ostinato*-ul executat de orchestră la unison era ornamentat cu variaţii la orgă — şi în *Menuet*.

Cele două arii au fost interpretate cu căldură de arh. Ruxandra Argeşiu, într-un registru convenabil.

Punctul culminant al concertului l-a constituit executarea fragmentelor din *Oda Păcii*, cu concursul corului U.T.M. (dirijor Marin Constantin). Am regăsit astfel măreţia neasemuită a oratoriilor händeliene în tot ceea ce au mai reprezentativ, făcîndu-ne să încercăm regretul de a nu fi putut consemna nici pînă astăzi audiţia integrală a unuia dintre ele. Corul a răsunat cu vigoarea şi în acelaşi timp mlădierea impusă uneori de scriitura fugată, şi cu strălucirea festivă amintind de vestitul *Aleluia* din *Messias*. Îi recomandăm, pentru desăvîrşirea interpretărilor sale, o emisie mai cizelată, mai stilată, în special a vocilor bărbăteşti.

Orchestra de cameră a inginerilor constituie o plăcută revelaţie şi dacă dirijorul, ing. Petre Ghenghea, se va preocupa de exactitatea intrărilor şi de echilibrarea compartimentelor, ea se va putea impune în scurtă vreme — abordînd şi un repertoriu mai variat — ca un al patrulea colectiv simfonic bucureştean.

Un alt program festiv, consacrat muzicii contemporane italiene a reunit în sala mică a Palatului R.P.R., o serie de interpreţi valoroşi. Programul a cuprins lucrări de compozitori din generaţia mai veche, cum ar fi Pizzeti, Respighi, Malipiero, Casella, cît şi din actuala generaţie (Luigi Nono, Prosperi).

Serenada de Alfredo Casella (scrisă în 1926) ne-a apărut — conform intenţiilor autorului — ca o stilizare a vechilor dansuri. Vădind o abilitate incontestabilă în mînuirea celor şase partide atît de diverse, compozitorul nu reuşeşte însă să atingă în lucrare nici rafinamentul unui Ravel, nici umorul unui Prokofiev. Se cuvine subliniat însă meritul soliştilor care ne-au oferit o execuţie fidelă.

Mult mai interesante şi mai apropiate de spiritul contemporan ni s-au părut cele *Patru invenţiuni* ale tînărului compozitor Carlo Prosperi. Folosind o formaţie asemănătoare — în cadrul căreia instrumentiştii au susţinut o probă de virtuozitate — lucrarea abundă în efecte sugestive şi inedite subordonate unei arhitecturi pline de conciziune.

Ricercari pentru 11 instrumente de Gian Francesco Malipiero au readus un stil cultivat în perioada dintre cele două războaie mondiale, cu un plus de concentrare şi de meditaţie lirică, dar şi o scriitură mai aridă care în cele din urmă devine obositoare.

Remarcăm strădania deosebită a colectivului de instrumentişti de sub conducerea lui Eugen Pricope.

Într-un mod evident s-a desprins din program lucrarea compozitorului progresist Luigi Nono, *Liebeslied*, — scrisă pentru cor de femei şi percuţii. Este în primul rînd o piesă de atmosferă, în care sobrietatea liniei melodice, economia de mijloace, creează vagi analogii cu începuturile polifoniei vocale. Tensiunea psihologică este alimentată de creşterile subite urmate de pauze expresive şi de intervenţiile subtile ale percuţiilor. Foarte convingătoare a fost interpretarea formaţiei dirijate de Vasile Pîntea.

Apariţia cîntăreţilor Nicolae Gafton, dar mai ales a sopranei Agatha Druzescu, care a interpretat cîteva lieduri de Respighi, Wolff Ferrari ş.a. a contribuit mult la înviorarea programului.

O menţiune specială trebuie să acordăm formaţiei alcătuită din profesori de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" (Radu Negreanu-pian, George Manoliu-vioară şi Serafim Antropov-violoncel), numai pentru alegerea programului. Unitatea lui şi mai ales interesul pe care îl prezintă fiecare piesă în parte poate constitui un exemplu pentru viitoarele manifestări de acest fel.

Divertismentul de Dumitru Bughici — în primă audiţie — constituie, prin substratul său programatic, o portretizare a însăşi membrilor formaţiei, cu preocupările lor. Deasupra acestei particularităţi, care generează însă o mare varietate emoţională — de la lirismul meditativ pînă la vădite trăsături umoristice — în lucrare se remarcă o însemnată evoluţie stilistică a compozitorului. Discursul muzical este cald, melodios, bazîndu-se pe o scriitură îndrăzneaţă în care elementul folcloric apare transfigurat.

Una dintre rarele calităţi ale programului menţionat constă şi în faptul de a fi reuşit să înmănuncheze produsele cele mai valoroase ale unei şcoli muzicale. *Sonata pentru vioară* de Gabriel Fauré, cu melodica ei atît de inspirată, este o culme a muzicii franceze moderne, pe aceeaşi treaptă cu modelul ei ilustru. Sonata lui César Franck.

George Manoliu a ştiut să evidenţieze printr-o frumoasă frazare eleganţa liniei melodice, cu inflexiunile tipice care o înobilează. Deşi muzicianul a arătat o viziune unitară şi o deplină înţelegere a conţinutului piesei, în execuţie s-au făcut simţite şi o oarecare nesiguranţă în redarea unor pasaje, o intonare mai dificilă în registrul acut.

Sonata pentru violoncel de Debussy este o altă capodoperă, puţin cunoscută la noi. Reîntorcîndu-se, în penultimul an al vieţii, la conciziunea şi claritatea formei clasice, Debussy nu se sfieşte totuşi să utilizeze un colorit instrumental care, departe de a se integra în atmosfera statică a compoziţiilor din tinereţe, poartă în sine profunde semnificaţii psihologice.

Interiorizarea a caracterizat cel mai mult interpretarea lui Serafim Antropov, nuanţarea la maximum chiar şi a unui procedeu destul de stereotip cum este pizzicatto-ul, des întîlnit în sonată, dar cu efecte nebănuit de variate.

Pentru pianistul Radu Negreanu, recitalul a constituit un adevărat tur de forţă. Prezent de-a lungul întregului program, el s-a impus prin muzicalitate şi bun gust, fără a mai aminti de nenumăratele dificultăţi tehnice pe care le-a învins cu succes.

Ultima piesă din program, *Sonata pentru vioară, violoncel şi pian* de Ravel, cu scriitura ei sclipitoare, a prilejuit celor trei protagonişti desfăşurarea tuturor posibilităţilor, încununarea unui succes bine meritat.

★

În contrast cu cele afirmate anterior, programul cvintetului de suflători „George Enescu" în partea a II-a a unui recital, ne-a stîrnit o imensă nedumerire. Oare miniaturile în spirit folcloric ale suitei *Gruia*

cel viteaz de Grigore Ghidionescu, *Serenada* și *Tema cu variațiuni* de Theodor Blumer și *Suita,* cu pronunțat caracter de estradă, a lui Willem Kapp alcătuiesc repertoriul de bază al acestei formații ? O astfel de componență a programului nu servește nimănui și nu poate fi compensată nici de prezența pe scenă a celor mai valoroși suflători ai noștri în momentul de față. Desigur, literatura unei asemenea formații este încă destul de săracă, dar credem că se poate apela cu mai mult folos la transcripții decît la prezentarea în bloc a unor lucrări mai puțin semnificative.

RECITALURI

Dan Iordăchescu a arătat din nou că este un înzestrat interpret de lieduri. Dacă în aria *Victoria* de Carissimi sau în aceea din *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz i-am putut admira mai ales vigoarea sonorității vocale, liedurile lui Schubert *Tu ești liniștea* ca și liedul lui Diamandi Gheciu *Eu te-am iubit,* i-au dezvăluit marea sa sensibilitate. Foarte concludente pentru calitățile sale actoricești sînt *Balada purecelui* de Musorgski și mai ales *Gornistul* de Paul Constantinescu, în care obține contraste impresionante. Iosef Prunner la pian s-a dovedit un partener util.

Vădit dezavantajată de comparația cu un as al scenei și de o totală lipsă de experiență, soprana Patricia Epureanu n-a putut demonstra decît parțial unele calități vocale și interpretative. Într-un program substanțial de arii din opere, ea s-a arătat mai degajată doar în registrul acut. „Filajele" defectuoase i-au răpit însă considerabil din calitatea interpretărilor.

★

Recitalul baritonului Nicolae Secăreanu — un vechi maestru al liedului, — a fost așteptat cu mult interes de iubitorii de muzică. Forța de transfigurare continuă să rămînă una dintre calitățile sale primordiale, pe care lieduri cum ar fi *Alter ego* de Schubert sau *Findlay* de Sviridov au evidențiat-o din plin. Exceptînd spirituala piesă *Gelozie,* de Pascal Bentoiu, sau *Gornistul* de Paul Constantinescu, majoritatea celorlalte piese din program au fost axate pe un conținut cu pronunțat caracter lirico-sentimental, cărora artistul le-a restituit profilul adecvat.

De subliniat deplina colaborare, pentru realizarea unei ambianțe potrivite, cu pianistul Nicolae Rădulescu.

★

Soprana Elisabeta Neculce-Carțiș, în piesele din ciclul *Liederkreis* de Schumann, a realizat momente de profundă emoție prin intermediul unei nuanțări foarte fine în sonorități piano. Înțelegerea deplină a stilurilor și frazarea expresivă au caracterizat și interpretarea liedurilor *Frumoasa* de Diamandi Gheciu sau *Estrenne de la rose* de Enescu. Liedurile lui Brahms, deși s-au situat la același nivel, n-au adus însă și o variație de atmosferă, o individualizare mai pronunțată a conținutului fiecăruia.

Cu multă dezinvoltură Elisabeta Neculce-Carțiș a executat mai ales ultimul din cele 5 lieduri de Richard Strauss *(Invitație tainică),* scoțînd la iveală posibilități vocale remarcabile.

Pianistului Dagobert Bucholz, ca și în alte manifestări din luna aceasta, i se pot atribui merite egale în reușita concertului, prin realizarea unui fond de acompaniament plin de poezie.

★

Pianistul Mircea Brucăr a apărut într-un recital destinat aproape exclusiv creațiilor clasice. Mircea Brucăr pare a avea o îndelungată experiență concertistică, ceea ce se reflectă în concepția bine închegată asupra pieselor prezentate. Tehnica sa este fluidă, adecvată în mod special pasajelor de „perlatură", lucru remarcat în interpretarea plină de muzicalitate a *Andantelui cu variațiuni* de Haydn și chiar în aceea, oarecum inegală, a *Variațiunilor* de Mozart.

Cu mult avînt au fost executate *Sonatina* de Liviu Dandara și unele episoade din *Sonata în la minor* de Schubert. În Sonata *„Les adieux"* de Beethoven au ieșit la iveală însă, serioase deficiențe de pregătire și mai ales de adaptare la factura pianistică a lucrării.

★

Recitalul de clavecin dat de Palma Stern a programat o serie de piese dintre cele mai cunoscute din literatura acestui instrument. Solista le-a redat cu destulă acuratețe, mai ales *Fluturii* și *Micile mori de vînt* de Couperin sau *Aria cu variațiuni* de Händel. Cîntul ei este sensibil și colorat, dar nu are de fel strălucirea care ar putea compensa sonoritatea uscată a instrumentului.

Mai reușită ni s-a părut apariția la clavecin a lui Horst Gehan, într-o altă seară consacrată muzicii preclasice. Piesele lui Frescobaldi, Pachelbel și Mathias Weckmann, adevărate bijuterii muzicale, executate în primă audiție, au reactualizat nume pe care le-am dori mai des programate pe afișe.

În același recital Horst Gehan a acompaniat duete și terțete vocale susținute de o amatoare cu talent (Dorina Rădulescu-soprană) de Ruxandra Argeșiu-contraltă și Alexandru Voinescu bariton.

Deși a oferit cîteva momente reușite, manifestării în ansamblu i-a lipsit însă mult pentru a se impune prin ceva deosebit.

TINERI INTERPREȚI

Considerat multă vreme incapabil de a susține o partidă de sine stătătoare, trombonul, indispensabil în orchestra simfonică, a descins și în sălile de recital. Manifestarea inedită, pe care o datorăm lui Florian Pane, a scos la iveală și un repertoriu care valorifică la maximum calitățile acestui instrument situîndu-se totodată la nivelul creațiilor de largă circulație. Atît în *Sonata* de Paul Hindemith cît mai ales în *Concertul pentru trombon* de Serocki, solistul a arătat că împreună cu substanțiala participare a pianului (C. Ionescu-Vovu) se pot realiza sonorități dintre cele mai interesante.

★

Ileana Cotrubaș a apărut în sensibil progres față de aparițiile anterioare, vădind un plus de maturitate în glas. A lăsat o impresie cu totul agreabilă în liedurile, cu spontaneitate executate, *Mignon* de Schubert, *Iubire veche* de Brahms și *Clar de lună* de Debussy. Ileana Cotrubaș are o candoare, o gingășie în felul de a cînta, care îi creează deosebite afinități pentru genul liedului. Va trebui să deprindă însă o respirație mai rațională și, ceea ce este mai important, o intonare mai consistentă, mai expresivă în registrele grav și mediu.

★

Graziella Georgia-pian, într-un program destul de neconcludent, a arătat oarecare agilitate și simț al planurilor sonore. Inegalitatea, rezultată dintr-un tușeu prea superficial, este însă de multe ori supărătoare.

Pianistul Walter Krafft a dovedit o bună pregătire în piese dificile ca, Sonata *„Waldstein"* de Beethoven, *La marginea unui izvor* de Liszt sau în cele extrase din *Suita pentru pian* de Alexandru Pașcanu.

Stăpînirea tehnicii ar trebui asociată însă cu mult mai multă fantezie, cu o frazare mai cantabilă, subordonată logicii de ansamblu și nu unor accente spontane, pe alocuri dure, lipsite de expresie.

ALEXANDRU LEAHU

Basul jugoslav Miroslav Ciangalovici în opera Rigoletto de Verdi

Legătura dintre cuvînt şi muzică preconizată de Gluck şi realizată organic de Wagner şi Musorgski a adus cea mai mare contribuţie la saltul calitativ de la opera-concert costumat la drama muzicală modernă. Ca şi Tristan din Tristan şi Isolda de Wagner sau Oedip din opera lui George Enescu, rolul lui Boris Godunov solicită interpretului nu numai maturitate profesională în cînt, dar — mai cu seamă — o aprofundare a sensului adînc al cuvîntului, o trăire arzentă a complexului personaj, o declamaţie, frazare şi dicţiune impecabile. În multe momente ale operei cîntăreţul care interpretează pe Boris este depăşit de actor nu numai în recitativ ci adesea, chiar în redarea melodiei, iar declamaţia trece pe primul plan, avînd uneori un rol expresiv covîrşitor.

Asistînd la spectacolul cu basul jugoslav Miroslav Ciangalovici ne-am reamintit creaţiile realizate de Şaliapin, Reizen, Petrov, Zaleski, Folescu, Istraty, Secăreanu, Ohanezian etc. Ceea ce îi diferenţiază, în primul rînd pe aceşti interpreţi este modul cum au stabilit echilibrul între declamaţie şi melodie, prioritatea dată cîntăreţului sau actorului dramatic. Miroslav Ciangalovici a reuşit să dea viaţă personajului nu numai prin vocea suficient de amplă şi suplă, prin sensibilitatea sa muzicală dar — mai cu seamă — prin puternicul său talent dramatic.

De-a lungul dramei muzicale, de la prima apariţie din scena încoronării, în care, surd la cîntecul de slavă al mulţimii, mărturiseşte cu adîncă interiorizare tristeţea ce-i apasă sufletul, pînă la zguduitoarea scenă a „testamentului" din sala tronului, am asistat la o gradată creştere a mijloacelor sale expresive.

Creaţia lui Ciangalovici a produs o vie impresie asupra publicului. Credem totuşi că folosirea unor stridenţe care au depăşit în unele momente marginile declamaţiei musorgskiene, deformînd sau chiar înlăturînd linia melodică, trebuie mult atenuată dacă nu chiar înlăturată.

Nu putem încheia fără a evidenţia progresul simţitor vocal şi scenic făcut de basul Ioan Hvorov în rolul lui Varlaam, într-o realizare demnă de toată lauda, ca şi contribuţia substanţială a orchestrei T.O.B. sub bagheta dirijorului A. Kisadji de la Opera romînă din Cluj.

TURANDOT PRIN INTERVIZIUNE DE LA SOFIA

La 9 aprilie am urmărit cu mult interes, pe ecranul televizorului, prima retransmisie prin interviziune, de pe scena unui teatru liric de peste hotare, în interpretarea colectivului Operei populare bulgare din Sofia.

Turandot este ultima dramă lirică a lui Puccini. Rămasă neterminată cu cele două scene din final, lucrarea a fost desăvîrşită, după schiţele lui Puccini, de Franco Alfano. Turandot se deosebeşte de creaţiile anterioare datorită unor teme de o mai largă respiraţie (în special în ce priveşte eroina principală — Turandot), printr-o participare mai amplă a corului şi orchestrei la desfăşurarea acţiunii dramatice, precum şi prin multiple şi noi combinaţii expresive vocale şi orchestrale.

Scrisă pe un text elaborat de G. Adami şi R. Simoni şi păstrînd caracterul fantastic al basmului, acţiunea dramatică se axează pe ideea centrală a forţei dragostei.

Din rîndul interpreţilor bulgari s-a relevat în mod deosebit Nikola Nikolov. Tenor spinto-dramatic, cu remarcabile însuşiri, Nikolov a scos în evidenţă, atît în admirabile inflexiuni vocale, cît şi în jocul de scenă (deşi uneori cam static) adînca frămîntare sufletească a prinţului pribeag, relevîndu-se — cu deosebire — în cele două cunoscute arii : „Nu plînge Liu" şi „Nimeni nu doarme !"

O creaţie expresivă, duioasă ne-a înfăţişat soprana lirică Katia Popova în sclava Liu. Soprana dramatică Radka Konforti a avut sarcina grea de a realiza pe Turandot căreia i-a împrumutat o ţinută solemnă şi mîndră. Vocea sa, lipsită de supleţea necesară, nu a putut exterioriza nuanţele subtile ale personajului. Am mai apreciat interpretarea veridică a basului Nikola Ghizelev în Timur, realizarea bine pusă la punct a trio-ului Ping-Pang-Pong, în special în scenele comice, sonoritatea omogenă şi suplă a orchestrei dirijată de Vasil Kazangiev.

Corul, format din elemente alese şi bine îndrumate, a adus o contribuţie de seamă în grăitoare mişcări de masă. Regia şi scenografia (o îmbinare a liniei tradiţionale cu elemente de concepţie modernă ca cele două capete ameninţătoare de dragoni ce străjuiau în stînga şi în dreapta scenei, imensul gong de pe cortină, scara tronului asimetrică dar sugestivă etc.) au ridicat simţitor nivelul spectacolului. Deşi transmisiunea a fost, în general, mulţumitoare (imaginea clară bine luminată, defecţiunile tehnice destul de rare), captarea cadrelor nu a fost totdeauna satisfăcătoare. Nu s-au găsit unghiurile cele mai potrivite pentru sublinierea unor momente interesante, abuzîndu-se de privirea ansamblului din faţă şi din centru. Uneori cînta un artist şi ni se înfăţişa, fără rost, altul. Socotim ca o lipsă faptul că s-a trecut sub tăcere numele regizorului, maestrului de cor şi a scenografului, fiindcă aportul lor a fost lăudabil.

FAUST ŞI CARMEN CU DIRIJORUL EDGAR DONEUX

Spectacolele *Faust* de Gounod şi *Carmen* de Bizet de la T.O.B. au fost conduse la 12 şi 18 aprilie de Edgar Doneux, cunoscut la noi încă din anul trecut. Dirijorul operelor din Liège şi La Monnaie din Bruxelles şi al orchestrei Radioteleviziunii belgiene a reuşit, în bună măsură, să imprime acestor două spectacole personalitatea sa.

Doneux este mereu alături de instrumentele orchestrei, de vocile de pe scenă. Gestica sa nu are nimic spectaculos dar precizia ei, atitudinile plastice în mişcarea mîinilor şi corpului îl apropie de interpreţi şi spectatori. Sugerînd intrări, nuanţe şi culori, Doneux cîntă „fără voce". Atît în *Faust* cît şi în *Carmen* s-a făcut simţită grija sa pentru redarea cît mai autentică a partiturii.

Colectivul T.O.B. a dat dovadă de o exemplară atenţie şi disciplină, avînd ca rezultat, în special în *Carmen*, o interpretare de înaltă ţinută.

După spectacolul *Carmen* am stat de vorbă cu oaspetele.

— *Cu ce impresie veniţi de la Cluj, unde aţi dirijat un concert simfonic ?*

— O impresie foarte bună. Valoroasa orchestră clujeană a interpretat în condiţii optime întregul program. Mi-a produs multă satisfacţie execuţia creaţiilor lui Debussy şi Ravel. Publicul, înţelegător şi foarte cald.

— *Ce ne puteţi spune despre colaborarea cu interpreţii Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. ?*

— Aş vrea să subliniez ce mi-a plăcut în mod deosebit. Mai întîi, minunatul dv. cor — puternic, omogen, maleabil şi atît de expresiv, cum rar întîlneşti în occident. Apoi voi releva pe cei doi excepţionali protagonişti : Zenaida Pally şi Cornel Stavru. Pally este o Carmencită ideală, cu voce minunată, care împleteşte măiestria tehnică cu un joc de scenă plin de forţă dramatică. Am mai apreciat-o, ca pe o mare artistă, în două spectacole la Bucureşti şi trei spectacole în Belgia. Stavru, care a realizat un remarcabil Don José, dispune de o voce şi un bun gust muzical care m-au fermecat. Un asemenea Don José nu avem nici la Bruxelles, nici la Paris.

Dirijorul Edgar Doneux, Zenaida Pally şi Cornel Stavru

ÎNTÎLNIRI CU OASPEŢI DIN ŢARĂ

Invitarea unor artişti de la celelalte teatre de operă din ţară pe scena Operei bucureştene constituie un lucru util.

La spectacolul *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, rolul Rosinei a fost interpretat de soprana Mireille Constantinescu de la Opera romînă din Cluj. Dotată cu o voce de bună calitate, Mireille Constantinescu va trebui să stăruiască mai departe în perfecţionarea tehnicii (nuanţe, tril, supraacute), în adîncirea expresiei artistice şi în evitarea unor atitudini convenţionale.

Baritonul Bogdan Mugurel de la aceeaşi operă este ajutat de vocea sa amplă, impresionantă — în special — în mediu şi subacut, ca şi de muzicalitatea şi jocul său de scenă plin de vervă şi naturaleţe. El a făcut din sprinţarul Figaro (deşi rolul nu i se potriveşte în întregime), o creaţie meritorie. Tînărul interpret va avea de cîştigat dintr-un studiu atent şi bine îndrumat al registrului înalt şi al dozării intensităţilor.

Al treilea oaspe clujean, basul Traian Popescu ne-a redat un autentic Don Bazilio. Spre deosebire de mulţi interpreţi care alunecă pe panta şarjei şi a caricaturii în exagerate inflexiuni vocale, în costumaţie şi joc de scenă, cu vocea sa generoasă, condusă cu iscusinţă, Traian Popescu ne-a prezentat în stil rossinian pe ridicolul şi venalul Don Basilio. Umorul a fost realizat cu mijloace simple, fără artificii.

Contele Almaviva a fost interpretat de tenorul Mircea Emandi de la Opera de Stat din Timişoara. Deşi în serenada din actul I cîntăreţul a probat unele frumoase calităţi, pe parcursul celor trei acte, nu a reuşit în aceeaşi măură să corespundă rolului care cere o mare mlădiere a vocii, o trăire mai adîncă a acţiunii dramatice.

Restul distribuţiei (excelent Don Bartolo executat de C. Gabor, suplu şi muzical Fiorillo executat de C. Dumitru) ca şi competenta conducere a ansamblului de către dirijorul Constantin Petrovici, au asigurat spectacolului un frumos succes.

★

Pe tenorul Ion Buzea de la aceeaşi operă clujeană l-am ascultat în rolul lui Mario Cavaradossi din *Tosca* de Puccini. Ne-a plăcut în mod deosebit vocea sa bine timbrată, cu acute strălucitoare, ca şi strădania de a reda stilul puccinian. Deşi nu a atins toată forţa dramatică cerută în scena în care înfruntă teroarea lui Scarpia, calităţile sale artistice s-au făcut simţite în duetele cu Tosca şi în aria scrisorii din actul final. Sîntem convinşi că odată cu creşterea experienţei, muzicalitatea sa va căpăta noi valenţe.

★

Tenorul Ion Piso a obţinut un succes de seamă interpretînd pe ducele de Mantua din *Rigoletto* de Verdi.

Ceea ce caracterizează personalitatea lui Ion Piso este munca şi seriozitatea cu care aprofundează rolul, vigoarea cu care reliefează caracterul personajelor întruchipate, grija pentru stil, pentru redarea fidelă a mesajului compozitorului, pentru concretizarea oricărui amănunt vocal sau actoricesc. În aria din prima scenă („Pentru mine femeile toate sînt la fel"), unele respiraţii scurte trădau — poate — emoţia începutului. În schimb, aria din actul II şi cea din actul III („Femeia-i schimbătoare"), prin calitatea interpretării au atras aplauzele prelungite ale publicului.

AL. COLFESCU

Ion Piso şi Mihaela Botez

Spectacolul „Ca la revistă"

Noul spectacol al Teatrului satiric-muzical „Constantin Tănase", pus în scenă la aniversarea a 10 ani de cînd instituția poartă această denumire, își propune să amintească de la început realizările obținute de colectiv în acest răstimp, în ambele domenii ce figurează în titulatura sa : satira și muzica.

Odată terminată partea introductivă cu caracter jubiliar, pe scenă își fac apariția două interprete — denumite în chip simbolic, una „Revista" și cealaltă „Actualitatea" — care vor mai reveni în cursul spectacolului, pentru a introduce diferite numere de proză sau muzicale. Ideea creării a două astfel de personaje simbolice, legate de profilul specific al teatrului, are, desigur, latura ei de originalitate ; dar nu era oare de preferat ca autorii (Horia Șerbănescu, Sadi Rudeanu, Stelian Filip, Grigore Pop și Ion Ruș) să aducă pe scenă „Satira" și „Muzica" — elemente componente de bază ale genului practicat în instituție, — actualitatea constituind un factor comun pe lîngă ambele aceste noțiuni ?

Aceasta ni se pare cu atît mai necesar cu cît — deși personificată ca prezentator — „Actualitatea" este absentă dintr-o serie de numere. Prezența ei pe scenă este cu totul palidă și convențională. Resursele extraordinar de bogate pe care ni le oferă viața se cer valorificate cu pasiune și măiestrie și în cadrul acestui gen de artă.

Nu vrem să facem autorilor proces de intenție și să afirmăm că lipsa muzicii dintre personajele concepute a întruchipa factorii principali ai spectacolului ar reflecta o subapreciere a acestei arte, fără de care — totuși — nu s-ar putea înscena nici o reprezentație la Teatrul „Constantin Tănase". Dar pentru că noua premieră tot poartă un caracter de bilanț, să profităm de ocazie pentru a reaminti că latura muzicală nu s-a ridicat întotdeauna — după cum nu se ridică nici în „Ca la revistă" — la nivelul unor exigențe superioare, în ce privește atît creația, cît și interpretarea.

Trecînd peste aceste considerente cu caracter general, să ne oprim asupra celor 16 piese muzicale incluse în spectacol. Dintre acestea, 9 sînt semnate de Florentin Delmar, 4 de Radu Zaharescu și cîte una (însoțind tablouri coregrafice) de Gelu Solomonescu, Richard Bartzer și Constantin Anghelescu — Alexandru Imre. Compozitor experimentat, avînd la activul său numeroase lucrări în domeniul muzicii ușoare, Delmar are o evidentă facilitate a scrisului, îmbinată cu o oarecare eleganță a formulelor melodice, adeseori axate pe intonații și ritmuri de obîrșie populară. Din păcate însă — cu unele excepții —, compozițiile sale nu vădesc o preocupare prea susținută pentru originalitatea concepției, pentru pregnanța melodiei, din care cauză ele se impun cu greu, avînd o putere de circulație limitată. Piesele prezentate în „Ca la revistă" se înscriu în majoritate în această categorie, unele calități dovedind doar — după părerea noastră — cîntecele „Mi-ești drag" și, într-o măsură mai redusă (în primul rînd din cauza caracterului ei dulceag, sentimental), „Nu poți uita". În rest, melodii ca „Măi frate drag Borzești", „Poezia muncii noastre", „Frumoasă-i viața ce-a-nflorit" și altele — legate de texte nu lipsite de calități, evocînd noile realități ale țării noastre — sînt destinate unei existențe efemere, tocmai pentru că le lipsește nota originală și pentru că nu reușesc să se deosebească clar de nenumărate alte cîntece care, ca și ele, n-au răzbit dincolo de zidurile teatrului.

Aprecieri asemănătoare comportă și compozițiile lui R. Zaharescu (cu excepția lui „Mi-a venit și mie rîndul să mă-ndrăgostesc", un cîntec cu adevărat reușit), după cum nici lucrările lui C. Anghelescu — Al. Imre, G. Solomonescu și R. Bartzer nu reușesc să reprezinte mai mult decît o bază muzicală pentru numărul coregrafic respectiv.

S-a vorbit și s-a scris în repetate rînduri despre necesitatea ca Teatrul „Constantin Tănase" să achiziționeze și să difuzeze *cele mai reușite* creații ale compozitorilor noștri de muzică ușoară. De ce atunci se persevorează în practica de a se prezenta într-un spectacol cum este „Ca la revistă" 13 melodii scrise de doi compozitori, deși numai 2—3 din ele merită — eventual — să beneficieze de acest mijloc de difuzare atît de direct și de convingător ? Și de ce, odată obținute unele cîntece izbutite, nu sînt ele „servite" cu mai multă abilitate, reluate de mai multe ori de-a lungul serii — eventual și în final —, pentru a se întipări mai lesne în memoria ascultătorilor ?

Cu aceste rezerve, consemnăm ca un fapt pozitiv că melodiile nu sînt prezentate în chip rigid, ca la concert, ci „înscenate" : plasat de fiecare dată într-un decor special — legat de conținutul cîntecului —, solistul este însoțit de cîte o formație vocală sau coregrafică, ceea ce creează o binevenită varietate în desfășurarea reprezentației.

O altă caracteristică a spectacolului o constituie locul preponderent acordat baletului. Dincolo de creșterea cantitativă a acestor manifestări (există în „Ca la revistă" nu mai puțin de 9 tablouri coregrafice), se cuvine să relevăm că s-a produs aci și un progres calitativ, în sensul că Nicolae Sever și Sandu Faier au conceput o coregrafie de un caracter oarecum nou față de producțiile din trecut ale baletului : întregul colectiv este antrenat într-o mișcare scenică susținută — bazată pe tema tabloului respectiv —, ceea ce presupune perfecționarea substanțială a tehnicii individuale a fiecărui dansator și totodată respectarea unei cît mai stricte discipline de ansamblu. În bună măsură, membrii corpului de balet al teatrului fac față acestor exigențe sporite ; se observă însă că, în ce privește disciplina colectivă, aceasta mai manifestă unele lacune la grupul de băieți.

Dintre tablourile coregrafice, cel mai izbutit ni s-a părut a fi cel intitulat „La Borzești", în care materialele plastice — legate de producția marelui combinat chimic — sînt folosite cu multă ingeniozitate, creînd, pe alocuri, o încîntătoare diversitate de colorit, iar dansatorii realizează sugestive mișcări de ansamblu, deși pe alocuri tabloul lasă impresia unei încărcări scenice excesive.

Subliniind progresul realizat în acest domeniu, nu ne putem însă împiedica să remarcăm că sursa de inspirație a stilului coregrafic este deseori prea clar vizibilă. Stilurile practicate de formații care ne-au vizitat țara se întrevăd în tablouri ca „Vaporul prieteniei" (îndeosebi în scena cu marinarii care spală puntea vasului, bine cunoscută din spectacolul Ansamblului Moiseev) sau ca „Un nou Columb" și „Ritmuri, armonii, voioșie" (amintind în chip izbitor de maniera folosită de baletul „Friedrichstadt-Palast"). Este fără îndoială util să preluăm din experiența și din metodele de lucru ale unor ansambluri de renume de peste hotare; preluarea aceasta trebuie însă realizată într-un spirit creator, nu prin imitații mai mult sau mai puțin fidele ale originalului, pentru a nu mai aminti că datoria primordială a artiștilor noștri este de a crea un stil propriu, original, specific poporului nostru.

Tendința de copiere a unor modele străine a dus, între altele, la nașterea unei impresii de monotonie, provocată de prezența în scenă a grupului de balet feminin mereu în aceiași ținută lejeră. S-a renunțat în acest fel la elementul de varietate pe care-l poate aduce cu sine costumația balerinelor.

În ce privește interpretarea muzicală, alături de soliști apreciați ca Luigi Ionescu și Aida Moga — ambii manifestîndu-se pe linia care le-a asigurat și în trecut succese verificate —, se produc în spectacol tinerii Biță Rădulescu și Paula Rădulescu, elemente talentate, care, îndrumate cu atenție, pot realiza progrese frumoase în perspectivă. Nicolae Patrichi folosește în conducerea orchestrei bogata sa experiență, care tinde, însă, pe alocuri, să se transforme în rutină. Este drept că nici orchestrațiile ce i-au fost puse la dispoziție n-au fost, în majoritate, de natură să stimuleze o execuție deosebit de vie și antrenantă.

Latura satirică a spectacolului suscită, la rîndul ei, comentarii variate, legate de importanța temelor abordate, de modul în care e stîrnit rîsul, de mijloacele folosite de către actori. Cei mai solicitați interpreți sînt popularii Horia Șerbănescu și Radu Zaharescu, ambii realizînd apariții mult apreciate de public. Numărul întitulat „Ah... romanțele" satirizează sugestiv cîntecele plîngărețe, zugrăvind tot soiul de nenorociri, deși dispariția aproape totală a unor asemenea cîntece pune sub semnul întrebării utilitatea satirei. O adresă directă posedă și satira numărului „Fantomele de pe bulevard", în care trio-ul H. Șerbănescu — R. Zaharescu — Aida Moga țintește la stîlpul disprețului public pe acei „bulevardieri" ce, prin ținută vestimentară și apucături, se situează în afara rîndurilor tineretului muncitor, constructor conștient al unei vieți noi. Momente de un comic suculent mai realizează I. Antonescu-Cărăbuș, Puiu Călinescu, I. Brandea, deși mijloacele pe care le folosesc poartă uneori pecetea unui manierism al propriei lor personalități. Dintre interpreții cupletelor se mai relevă Didi Ionescu, prin verva cu care pune în valoare conținutul satiric al textului. Jeni Săndulescu, Cornelia Teodosiu, Mișu Stoenescu ș.a. completează colectivul prin apariții utile spectacolului.

Regia (N. Frunzetti și B. Fălticineanu) asigură o desfășurare fluentă a reprezentației, fără a se remarca însă prin soluții cu un caracter inovator notabil. Decorurile simple, aerisite, stilizate cu mult gust (semnate de Puiu Ganea) și costumele de o mare varietate (concepute de Mia Steriadi) asigură în bune condiții scenografia spectacolului.

În concluzie, reprezintă „Ca la revistă" un pas înainte față de producția realizată pînă în prezent de Teatrul „Constantin Tănase"? Cît privește latura satirică, educativă și realizarea coregrafică, se poate aprecia că s-a înregistrat un progres. În domeniul muzical, însă, se constată o batere a pasului pe loc, referitoare atît la creație, cît și la interpretarea orchestrală. Pe cînd, așadar, saltul calitativ *de ansamblu*, pe care izbînzile parțiale de pînă acum trebuie să-l determine în cele din urmă?

EDGAR ELIAN

Charles Aznavour

Concertele cunoscutului șansonier Charles Aznavour au ridicat, odată mai mult, în fața celor preocupați de muzică ușoară, unele probleme legate de interpretarea acesteia.

Care sînt condițiile bunei ei interpretări? Interpretul trebuie să posede neapărat voce? E de dorit să fie și un bun actor? Cum se cuvine exprimat un text? Pe de altă parte, ce condiții trebuie să împlinească muzica, textele? Dar orchestra acompaniatoare?

La toate aceste întrebări concertele date în vremea din urmă nu numai de Aznavour, dar de Claudio Villa, Domenico Modugno, Jacqueline François, oferă răspunsuri care se suprapun pînă la coincidență.

Charles Aznavour nu este propriu-zis un cîntăreț dar valorifică deosebit de eficient muzica. Adesea forțează vocea către un soi de răgușeală care a devenit de altfel modă. Am întîlnit-o și la Modugno. Pe de altă parte un anumit vibrato îi întovărășește permanent cîntul (ca la Edith Piaf). Aznavour vizează însă dincolo de posibilitățile sale vocale. El este interpretul ce, odată intrat în scenă, uită de sine, pentru a se dărui cîntecelor pe care le prezintă. Admirabil mim, el dispune de mijloace complexe de expresie. Apare în fața microfonului imobil și grav, cu o mască ce frizează tragismul. Apoi deodată se animă, fiecare mușchi al feței ca și al corpului prinde viață. Gestica sa e de mare vitalitate, mimica bogată, diversă, expresivă. Este plin de nerv, de exuberanță iar mobilitatea sa în scenă este neobosită. Dar nu am putea spune că nota dominantă a interpretărilor sale o constituie optimismul, privirea luminoasă asupra vieții. Dincolo de aceste manifestări exterioare, Aznavour posedă arta superioară a comedianului care constă în pătrunderea intimă a textului, în puternica trăire emoțională a conținutului și în împărtășirea acestuia — prin mijloacele arătate, în care cîntul intră poate cel mai puțin — publicului. Dezinvoltura sa scenică atinge limite maxime. De aici comunicativitatea, contactul rapid și imediat cu toți cei ce îl urmăresc.

În concertele pe care le-a dat a adus majoritatea bagajului său de cîntece, cunoscute mai de mult, din înregistrări ori audiții radiofonice. Registrul preferat în care se mișcă este acela al cîntecului de dragoste:

iubirea împărtășită, femeia dorită, decepțiile amorului... colorate uneori cu o tentă mai pronunțată ori mai estompată de nostalgică pasiune, de tristețe și nu rare ori de amărăciune. În dosul exuberanței sale manifeste această notă răzbate stăruitor.

Charles Aznavour are așa cum s-a subliniat multă vervă și o prezență scenică extraordinară. Îi lipsesc însă acele admirabile atitudini ale adevăraților șansonieri care de la Rodolphe Salis și Aristide Bruant pînă în zilele noastre s-au făcut celebri prin sarcasmul cu care au spicuit unele moravuri și anumite persoane iar, uneori, au militat pentru un ideal umanitar. Cîntecele și interpretarea lui plac foarte mult. Aria asupra căreia își aplică talentul apare însă limitată. Lipsește de pildă cîntecul cu conținut social, lipsește paleta atît de variată pe care i-o oferă viața poporului cu nenumăratele ei manifestări și pe care le-ar putea cînta cu succes. Repertoriul său este cu atît mai limitat cu cît majoritatea melodiilor pe care le prezintă plutesc într-un fel de penumbră. Atmosfera e cenușie, tonalitatea, deseori, minoră.

Din punct de vedere muzical pe Aznavour l-am aflat întregit de o mică dar excelentă formație orchestrală alcătuită din elemente de remarcabilă virtuozitate, abilitați fiecare spre a cînta la mai multe instrumente. Desigur, o asemenea formație care cîntă necontenit, zi cu zi, cam aceleași piese, a ajuns la o sudură, coeziune și omogenitate desăvîrșită. Am fi dorit însă, o mai mare fantezie și îndrăzneală în aranjamentele orchestrale.

Dar desigur cele cîteva lacune aduse mai sus în discuție nu micșorează decît în parte rezultanta pozitivă a unei asemenea manifestări de artă.

J.-V. P.

Din țară

Iași

În cadrul preocupărilor artistice de la Casa de cultură a tineretului și studenților din Iași, muzica ocupă un loc principal. Aici activează un cor, o orchestră de instrumente populare, o orchestră de muzică ușoară și soliști, însumînd peste 150 de artiști amatori.

Repertoriul cuprinde îndeosebi cîntece de masă, piese de muzică populară și de muzică ușoară.

Astfel, cîntece ca „Te cînt, partid" de Mircea Neagu, care exprimă, cu intonații generoase, dragostea și recunoștința oamenilor muncii față de partid, „Stă de veghe tot pămîntul" de Vasile Popovici, ce reflectă ideea luptei pentru pace, „Imn tineretului" de Achim Stoia, lucrări corale cum sînt „Idilă bihoreană" de Sabin Dragoi și altele, și-au aflat o convingătoare interpretare dată de corul Casei de cultură dirijat de Emil Chivu.

Orchestra de muzică ușoară dirijată de Ion Băluță, interpretează piese de I. Vasilescu, H. Mălineanu, V. Veselovski, St. Kardoș.

Orchestra de instrumente populare execută cîntece din folclorul nou, inspirate din bucuria vieții de azi a poporului nostru.

Un alt aspect pozitiv îl constituie prezența în repertoriu a unor valoroase lucrări — mai ales corale — de compozitori sovietici și din alte țări socialiste precum și din muzica corală clasică. Este necesar să se depună și mai multe eforturi pentru continua ridicare a nivelului artistic al formațiilor și soliștilor.

Deosebit de utilă pentru lărgirea orizontului muzicienilor amatori este organizarea mai frecventă a audițiilor cu prezentări și a conferințelor muzicale. Audiții muzicale și conferințe ca cele ținute de către George Pascu și Mihai Cozmei de la Conservatorul din Iași, în cadrul cărora au fost prezentate lucrări de Ceaikovski, Beethoven, César Frank, Prokofiev, se cer continuate.

Activitatea colectivelor muzicale de amatori din cadrul Casei de cultură a tineretului și studenților din Iași poate fi îmbunătățită printr-o mai susținută îndrumare metodică din partea Casei regionale a creației populare, printr-o programare mai judicioasă.

Numărul manifestărilor formațiilor muzicale este încă insuficient. Prezentîndu-se cît mai des în fața spectatorilor aceste colective ar putea să-și verifice calitatea muncii lor.

De un real folos ar fi și organizarea unor schimburi de experiență cu alte formații din întreprinderi precum și din căminele culturale.

VASILE DONOSE

Timișoara

În ultimul timp, viața muzicală timișoreană a avut prilejul de a face cunoștință cu personalități artistice interesante și ne-am bucurat de revenirea unor interpreți apreciați și iubiți de publicul timișorean.

Finlandezul Paavo Berglund, care a dirijat uvertura *Leonora nr. 3* de Beethoven și *Simfonia a IV-a* de Brahms, s-a remarcat printr-o gestică sobră, clară, prin cunoașterea aprofundată a stilurilor și cu gust ales în folosirea mijloacelor de expresie, în dozarea intensității. O impresie deosebită a produs-o Danuta Kolodziejska din R. P. Polonă. Talentata muziciană participă în momentul de față la un curs de perfecționare sub îndrumarea maestrului George Georgescu. Danuta Kolodziejska, propagatoare a muzicii românești în patria sa, a condus cu vervă *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu. În Concertul pentru clarinet și orchestră de Mozart (La major K.V. 622), dirijoarea a izbutit o construcție unitară, cu fraze bine închegate, rotunjite, însă piatra de încercare a fost, desigur, *Simfonia I* de Brahms. Aici s-au vădit seriozitatea, elanul tineresc și sensibilitatea dirijoarei dar și înclinația către o gestică puțin exagerată.

Concertul dirijat de Abram Stasevici, maestru emerit al artei din U.R.S.S., a constituit un adevărat eveniment. Stasevici este un muzician complex, care se bazează pe cele mai bune tradiții, trecute prin filtrul unei personalități mature cu multiple resurse. (Nu-l putem numi „maestru al baghetei" deoarece nu utilizează această unealtă obișnuită a dirijorilor, transmițîndu-și intențiile prin mișcările diferențiate ale mîinilor, ale degetelor.) În concepția dirijorului sovietic, des auzita *Sinfonia clasică* a lui Prokofiev a cucerit prin sclipirile sale spirituale, pline de rafinament, de un umor subtil, spumos. Un ecou puternic l-a avut și *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski, desfășurată într-o creștere impresionantă de la tragismul primei mișcări pînă la avîntul finalului.

Violonista Nina Beilina s-a distins în Concertul de Ceaikovski prin noblețea concepției muzicale, prin frumusețea tonului — amplu și catifelat —, prin sinceritatea sentimentelor, prin tehnica superioară.

Printre soliștii noștri, pe reputatul violonist Stefan Ruha, care și-a evidențiat virtuozitatea și temperamentul în *Concertul* plin de efect al lui Paganini (nr. 1 în re major). Am fi dorit totuși o redare mai sobră, mai elegantă a acestui concert. Tînărul și înzestratul pianist Nicolae Brînduș a oferit o reușită interpretare a *Concertului nr. 1 în fa diez minor* de Rahmaninov, vădind și talent componistic în suplimentul întitulat *Două dansuri bihorene*. Așteptăm din nou pe Nicolae Brînduș, sperînd că ne va aduce o lucrare concertistică de un compozitor contemporan.

Colectivul Filarmonicii „Banatul" se preocupă de programarea și interpretarea unor lucrări valoroase din creația autohtonă și universală. Dintre primele audiții s-a relevat *Concertul pentru orchestre de coarde, pian, celestă și percuție* de Ludovic Feldman, o lucrare cu un mesaj bogat de idei și sentimente, convingătoare, elaborată cu măiestrie. La succesul acestei prime audiții a contribuit în mare măsură redarea exactă și colorată a orchestrei care, sub bagheta lui

Nicolae Boboc, a reliefat caracterul expresiv al temelor. În acelaşi concert, am ascultat suita *Balcani*, în care compozitorul jugoslav Milan Vlajin a prelucrat cu pricepere motive folclorice albaneze, greceşti, sîrbeşti, romîneşti, turceşti şi bulgăreşti. Dirijorului îi datorăm şi reluarea oratoriului *Carmina Burana* de Carl Orff.

Sub conducerea lui Mircea Popa au răsunat cu un vibrant dramatism *Simfonia a V-a* de Şostakovici şi *Concertul pentru orchestră* de Bartók — cu pregnanţă ritmică, în culori contrastante. Din muzica simfonică romînească, Mircea Popa ne-a prezentat într-o primă audiţie îngrijită, subtil realizată, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Zeno Vancea, iar în reluare *Suita rustică* de Eugen Cuteanu.

I. ERDELY

PREMIERE LA OPERĂ

Nu mult după premiera braşoveană, opera comică *Păcală* de Sabin V. Dragoi a fost prezentată şi de colectivul Operei de Stat din Timişoara. Compozitorul foloseşte intonaţii populare, îndeosebi ardeleneşti, recitative care subliniază comicul suculent de inspiraţie populară. Colectivul Operei timişorene s-a străduit să realizeze un spectacol antrenant, accesibil copiilor şi tineretului, cărora se adresează în primul rînd.

Mircea Mavrodin a conturat remarcabil figura personajului negativ — Popa. El a subliniat viclenia, cruzimea şi ipocrizia acestui tiran al satului din trecut, atît vocal, prin nuanţare adecvată, cît şi prin joc scenic.

Tenorul Mircea Emandi a redat convingător pe Păcală, tipul vechiului erou popular. Vocea sa nu a sunat însă destul de unitar pe întregul ambitus, sunetele din registrul grav nu au forţă de pătrundere. Totuşi, relevăm calităţile vocale şi scenice ale interpretului, vădite îndeosebi în tablourile III, IV şi VI.

În roluri mai mici, s-au evidenţiat cîntăreţii Ioan Iung (Primul sătean), Nicolae Popescu (Manda) şi Elena Crivăţ, care însă a şarjat în rolul preotesei. Corul (dirijor Ed. Weiser), deşi a avut intervenţii scurte, a sprijinit acţiunea, înviorînd-o.

Baletul de la sfîrşitul actului I, realizat de Ionel Marcu, în ciuda unor lungimi, ar putea fi mai atrăgător, desenul coregrafic mai divers, mai original şi inventiv. Costumele, în special ale florilor, nu sînt în concordanţă cu decorurile foarte reuşite şi sugestive.

Succesul lucrării a fost asigurat în mare parte de regie, deţinută de Panait Cottescu şi de conducerea muzicală a lui Lucian Surlaşiu. Dozajul pe partide, nuanţarea, exactitatea intrărilor au constituit mereu preocuparea dirijorului.

După un foarte scurt interval, a văzut lumina rampei opera bufă *Căsătoria secretă* de Cimarosa. A fost un efort răsplătit de un real succes.

În rolul lui Geronimo, negustorul dornic de a-şi înobila familia, Mihail Dumitrescu a vădit calităţi vocale ce se pretează excelent geniului buf, un joc de scenă adecvat.

Lia Macarie-Aman, în rolul Fidalmei, ne-a atras atenţia prin calitatea vocii, muzicalitate, pregătirea tehnică.

Suficient de convingătoare au fost interpretările rolurilor Eliseta (Silvia Ivan) şi Carolina (Flavia Domşe). Niculae Popescu în rolul contelui Robinson a dat dovadă de simţ muzical şi posibilităţi vocale ; de asemenea Ioan Iung în rolul lui Paulino.

Din distribuţia a doua amintim în mod special pe Elena Botez (Carolina), pentru execuţia muzicală îngrijită. Am fi dorit o distribuire mai judicioasă a rolurilor, după posibilităţile şi înclinaţiile celorlalţi interpreţi.

S-a observat în spectacole o prea puţină acomodare a cîntăreţilor cu stilul recitativului.

Regia artistică aparţine lui D. Gheorghiu şi scenografia lui C. Rîpeanu. Mircea Popa a condus spectacolul cu siguranţă şi precizie. Salutăm cu căldură şi încredere apariţia la pupitru a lui Eduard Weiser. Activitatea secretariatului muzical trebuie însă înviorată, pentru a alcătui programe de sală mai competente care, pe lîngă distribuţie şi nararea acţiunii, să cuprindă şi unele caracterizări ale operei, ale creaţiei compozitorului şi — eventual — mici exemple muzicale ; un astfel de program ar ajuta spectatorului la o mai deplină înţelegere a lucrării.

DAMIAN VULPE

Braşov

Stagiunea curentă a prilejuit teatrului muzical „Gh. Dima" din Braşov succese deosebite. A crescut nivelul spectacolelor mai vechi şi, mai ales, al reprezentaţiilor cu opera originală „Trandafirii Doftanei", premierele teatrului reflectă o exigenţă sporită şi o mai bună orientare tematică. Ca urmare a crescut considerabil numărul spectatorilor şi valoarea educativă a spectacolelor. Recenta premieră, opereta „Lysistrata" de Gherase Dendrino, este caracteristică pentru nivelul pe care l-a atins teatrul.

Spectacolul a putut valorifica experienţa montărilor lucrării la alte teatre. Distribuţia a permis interpreţilor să-şi valorifice calităţile, dintre aceştia detaşîndu-se baritonul Mircea Giurgiuman în rolul lui Stilbonide. Vocea sa are un registru larg şi un timbru plăcut, calităţi completate de naturaleţe în mişcarea scenică şi priceperea rostirii cu aplomb a replicii.

În general, se evidenţiază interpreţii rolurilor de umor. Maria Burz în rolul Myrhinei excelează în registrul acut, colorînd spiritual ariile ce-i revin. Cuplul Mia Munteanu (Lampyto) şi Liviu Butnaru (Taraxion) cucereşte prin umor şi spontaneitate. Astfel, Mia Munteanu, excelînd în arii, este vioara întîia a duetelor în care Liviu Butnariu, în primul rînd actor de comedie, participă secondînd exact sau subliniind conţinutul printr-un inspirat joc de scenă. Sopranele Georgeta Gava Dragoş şi Maria Brînzea (Lysistrata) şi tenorii Pop V. şi Ion Vidu (Lycon), au depus multă muncă, străduindu-se ca în ansamblul distribuţiei să facă trecerea de la specificul operetei la aria de tipul operei. Reuşesc mai ales Georgeta Gava Dragoş (cu excepţia unui exces de dramatizare în unele arii) Maria Brînzea şi V. Pop. Deşi are momente reuşite, Ion Vidu lasă de dorit din cauza emoţiei exagerate. Aşa de pildă aria „Gînduri, gînduri" pregătită cu multă grijă, frumos frazată la repetiţii, este pe scenă aproape de nerecunoscut. O pregătire mai intensă şi un susţinut contact cu scena îl vor ajuta fără îndoială să învingă asemenea situaţii. Frumos evoluează şi baritonul Jean Penciu în rolul lui Cleon — vocea sa amplă şi colorată recomandîndu-l pentru roluri de mare amploare. Din restul distribuţiei, Toma Panaitescu în rolul Actorului se impune prin registrul dramatic larg şi o bună stăpînire a expresiei, iar tînăra Maria Gîngă, debutînd în rolul „Păcii", cîntă cu dezinvoltură, Gh. Popoiu (Polemos) are haz şi un joc de umor suculent, pe alocuri totuşi şarjat.

Coregrafia spectacolului, semnată de Mercedes Pavelici, nu este la înălţimea ultimelor spectacole. E supărătoare lipsa totală a mişcării unor personaje şi a ansamblului.

Orchestra, condusă de Norbert Petri, este omogenă. Suflătorii de alamă mai au de înlăturat intrările aproximative iar viorile, tonul confuz în acompaniament.

Regia lui Nicuşor Constantinescu, secondat de Stela Fericeanu, contribuie mult la reuşita premierei. Umorul reiese substanţial şi firesc.

MIHAI NADIN

Bacău

Dintre dirijorii oaspeţi ai Filarmonicii, Remus Georgescu şi Vlad Plopeanu s-au remarcat prin buna cunoaştere a lucrărilor, stăpînirea ansamblului simfonic (primul a condus Simfonia a VIII-a de Beethoven, al doilea Simfonia a VI-a de Schubert).

Liviu Ionescu și Alecu Sfetcu, deși au avut reușite parțiale, au realizat bune interpretări cu poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski (Liviu Ionescu) și *Simfonia nr. 35 „Haffner"* de Mozart (Alecu Sfetcu).

Mai puțin satisfăcător s-a prezentat dirijorul Max Weber. El nu a izbutit să reliefeze mesajul lucrărilor, concepția de interpretare a acestora fiindu-i insuficient conturată.

Concertele dirijate de Eugen Pricope s-au bucurat de aprecierea publicului, datorită repertoriului ales, prezentării acestuia la un nivel artistic ridicat. Merită a fi remarcat concertul din 2 martie a. c., care a cuprins Simfonia *Manfred* de Ceaikovski, avînd colaborarea actorilor de la Teatrul de Stat din localitate, Ion Buleandră și Kitty Stroescu. Aceștia au făcut o sugestivă prezentare literară pe textul puternicei drame a lui Byron, care l-a inspirat pe marele clasic rus. În program a figurat și uvertura *Manfred* de Schumann, inspirată de aceeași capodoperă a literaturii universale. Concertul a captivat pe auditori prin amploarea și forța dramatică a acestor lucrări interpretate cu patos și dăruire de orchestră.

Eugen Pricope oferă reușite interpretări ale lucrărilor lui Beethoven — *Simfonia a IV-a, Leonora nr. 3.* El a înscris în repertoriul filarmonicii băcăuane noi lucrări *(Suita a IV-a* de Achim Stoia, *Rapsodia a II-a* de Marțian Negrea, *Piesă lirică* de Miriam Marbè și *Mică suită* de Tiberiu Olah), primite cu căldură de auditori.

Igor Ciornei a realizat progrese, dovedind calități dirijorale deosebite. Simfonia *Surpriza* de Haydn, poemul simfonic *Vltava de Smetana și Simfonia I* și a *IV-a* de Schumann au fost interpretate cu multă înțelegere în stilul propriu.

Minuțios și exigent cu sine însuși, totdeauna pregătit în fața orchestrei, Igor Ciornei acordă atenția cuvenită pieselor românești. Din cele trei piese contemporane, două au fost prime audiții (Muzică pentru radio de Filip Lazăr și Suita a IV-a de Ludovic Feldman). El a realizat cele mai multe deplasări în regiune.

Alături de cei doi dirijori permanenți, și-a adus contribuția de la pupitrul filarmonicii și directorul acestei instituții, Emil Zaborilă. Datorită unei munci sistematice de pregătire, a izbutit să facă față onorabil unor lucrări grele, ca Simfonia a V-a de Beethoven. Cele două concerte dirijate în decursul primului trimestru, deși s-au bucurat de mai puțină strălucire (mai ales cel cu Garbis Zobian) au marcat un progres pentru dirijor.

În acest interval nu a lipsit colaborarea unor artiști prețuiți în țară și peste hotare. Radu Aldulescu și Vladimir Orlov au interpretat admirabil *Dublul concert pentru două violoncele și orchestră* de Händel. Pianistul Valentin Gheorghiu a cucerit auditorul cu un concert de Mozart. Pianista Sofia Cosma a impresionat în *Concertul nr. 2* de Saint Saëns, iar pianistul polonez Zbigniew Szymanovici, excelent interpret al compatriotului său Chopin, i-a cîntat *Concertul nr. 1.* Tînăra Veronica Rusescu, talent pianistic promițător, violonistul Daniel Podlovschi și alți tineri soliști, apreciatul flautist Alexandru Nicolae, cîntărețe de operă Teodora Lucaciu au contribuit din plin la calitatea concertelor, la creșterea nivelului de interpretare și la atragerea unui public din ce în ce mai larg.

Este necesar să se lucreze cu orchestra piese din ce în ce mai complexe, să se realizeze mai multe prime audiții din muzica clasică și contemporană.

Perpetuarea unui spirit de muncă susținută va duce la ridicarea continuă a nivelului artistic al colectivului orchestrei simfonice.

RADU FELECAN

Prezențe românești

Primit cu deosebit interes de masele largi ale iubitorilor muzicii din Uniunea Sovietică, recentul turneu al lui Nicolae Herlea a constituit un remarcabil succes.

„Pe scena teatrului nostru — scria *Sovetskaia Sibir* după spectacolul cu Bărbierul din Sevilla — au cîntat numeroși artiști. Herlea nu poate fi însă comparat cu niciunul dintre ei. S-ar părea că un interpret mai bun al acestei partituri — nici nu poate exista.

Cîntărețul își stăpînește la perfecțiune glasul său puternic și frumos. Toate dificultățile vocale din partitura lui Figaro sînt învinse cu o ușurință de invidiat...

Probabil că tocmai la un asemenea interpret al partiturii lui Figaro s-a gîndit Rossini atunci cînd a compus geniala sa operă. Și e de înțeles entuziasmul cu care l-au întîmpinat spectatorii pe talentatul cîntăreț român..."

Cronicarul altui ziar din Novosibirsk — *Vecernii Novosibirsk* — continuă, sub semnătura docentului universitar A. Standel, aceeași idee :

„În persoana lui Herlea am întîlnit un cîntăreț de primă clasă din toate punctele de vedere. Primirea făcută de spectatorii din Novosibirsk lui N. Herlea o confirmă. De-a lungul întregului spectacol, iubitorii muzicii l-au aclamat cu entuziasm. Intr-adevăr, Herlea este un admirabil model de Figaro. Glasul are un timbru deosebit de plăcut și de o mare forță. Maniera de interpretare a lui Herlea este absolut liberă ; și registrul mediu și cel acut, și cantilena și recitativul sună la fel de bine..."

După Novosibirsk, spectacolele de pe scena Operei din Tbilisi au însemnat pentru reputatul cîntăreț român — care a mai cîntat în acest oraș în 1959 —, o nouă verificare a măiestriei sale artistice.

Nicolae Herlea și-a început turneul în capitala Gruziei prin interpretarea rolului Contelui de Luna din opera „Trubadurul" de Verdi.

„Nicolae Herlea — scria cronicarul ziarului *Vecernii Tbilisi* într-o amplă cronică intitulată „Măiestrie, farmec" — are un timbru de bariton lirico-dramatic, de o rară frumusețe, o mare măiestrie vocală, o deosebită cultură și farmec scenic. Cîntărețul interpretează cu căldură, cu emoție andantele din actul I. Stăpînindu-și la perfecțiune glasul, el își colorează frazele cu nuanțe contrastante de sonoritate, cînd dulce, cînd lirică, cînd puternică, dramatică... Puternicul talent al cîntărețului român, minunatul

Nicolae Herlea

său glas, muzicalitatea sa deosebită, temperamentul scenic și stilul nobil de interpretare au găsit un viu ecou în inimile ascultătorilor".

Un deosebit interes l-au stîrnit la Tbilisi spectacolele cu „Paiațe" de Leoncavallo.

„În prologul romantic — nota acelaşi ziar — cîntăreţul a strălucit din nou printr-un autentic belcanto şi în special prin minunate acute".

Glasul de o rară frumuseţe al cîntăreţului romîn — scrie L. Markozov în *Molodioj Gruzii* în cronica intitulată „Un minunat cîntăreţ, un actor inspirat" — cucereşte pe ascultători prin largul diapazon într-o pură, liberă şi valoroasă sonoritate în toate registrele... Nuanţele cele mai fine ale glasului, mimica expresivă sînt subordonate la el creării unei imagini artistice.

...Printre adevăratele capodopere ale artei vocale a cîntăreţului romîn trebuie citat şi prologul la opera „Paiaţe". Ascultîndu-l te convingi din nou că Nicolae Herlea poate crea numai la lumina inspiraţiei. În interpretarea prologului Nicolae Herlea realizează o asemenea perfecţiune care poate fi dobîndită numai atunci cînd arta este plină de viaţă."

Şi după ce se opreşte îndelung asupra spectacolelor cu „Trubadurul" şi „Paiaţe", cronica prezintă marea realizare a cîntăreţului romîn în „Bărbierul din Sevilla".

„Nemuritoarea operă a lui Rossini — continuă cronicarul de la Molodioj Gruzii — e considerată drept unul dintre cele mai strălucite modele de virtuozitate vocală. În partitura lui Figaro, Herlea se regăseşte pe deplin, demonstrînd că talentului său dramatic nu-i este deloc străin umorul. Nu numai dificila cavatină din primul act, cîntată într-un ritm rapid, cu o largă respiraţie, ci şi toate duetele, terţetele, scenele de ansamblu, replicile spirituale, pline de veselie ale flecarului Figaro sînt în interpretarea minunatului cîntăreţ-actor asemenea unui foc de artificiu, strălucesc cu mii de culori de curcubeu".

Momentul cel mai interesant al recentului turneu a lui Nicolae Herlea în Uniunea Sovietică l-a reprezentat desigur apariţia în cel de-al 1002-lea spectacol cu opera Traviata la „Bolşoi Teatr" din Moscova în rolul lui Germont.

„În Traviata — scria cunoscutul critic muzical sovietic I. Martînov, sintetizînd în cuvintele sale toată dragostea şi preţuirea cu care au întîmpinat oamenii sovietici pe tînărul cîntăreţ romîn în recentul său turneu prin unele centre muzicale sovietice — Herlea a cucerit publicul prin frumuseţea glasului său şi muzicalitatea interpretării. Artistul romîn a avut un mare succes. A fost de multe ori chemat la rampă, i s-au oferit flori. A fost salutat ca un bun şi vechi prieten. Într-adevăr, tînărul cîntăreţ este un bun şi vechi prieten al nostru. Nu odată a cîntat la Moscova pe estrada de concerte şi scena operei. Am îndrăgit de mult talentul său şi ne-am bucurat întotdeauna de succesele pe care le obţinea. În aceşti din urmă ani Nicolae Herlea a crescut considerabil artisticeşte; în persoana sa arta romînească de operă posedă un admirabil artist cîntăreţ. Ne bucurăm sincer de izbînda sa, după cum ne bucurăm şi de faptul că ni s-a oferit posibilitatea de a-l asculta la Moscova."

I. S.

★

Dirijorul Mircea Basarab a condus mai multe concerte în Uniunea Sovietică — la Moscova, Baku, Erevan şi Tbilisi—, întrunind aprecierile călduroase ale criticii.

Astfel, „Vecerni Tbilisi" scrie, sub semnătura criticului V. Gurevici, următoarele :

„Despre Mircea Basarab noi am auzit şi pînă la sosirea sa în Tbilisi şi, trebuie să spunem că concertele sale, care au avut loc la 22 şi 23 martie în sala mare a Conservatorului, au prilejuit iubitorilor de muzică simfonică satisfacţii autentice şi depline. Mircea Basarab este un muzician de un temperament pregnant, voluntar, de largă cuprindere. În interpretarea sa, lipsită de orice ostentaţie, te cucereşte cu adevărat forţa lăuntrică.

Dirijînd o lucrare el parcă o vede în „perspectivă" şi îi dezvăluie concepţia cu logică şi consecvenţă. În transmiterea concepţiei sale interpretative Mircea Basarab realizează, înainte de toate, o expresivitate autentică a fiecărei fraze, se străduieşte să înlăture „locurile goale". Încă un aspect : în interpretarea sa, chiar şi lucrările bine cunoscute capătă trăsături inedite noi.

În programul concertului lui Mircea Basarab au figurat două lucrări monumentale — *Simfonia VII* de Beethoven şi *Simfonia* de Franck. Simfonia de Beethoven a sunat reţinut, sever şi viguros. Dirijorul a subliniat rolul ritmului ca element organizator de-a lungul întregului ciclu. În egală măsură el a realizat lucruri preţioase şi în prima parte cu acumulările ei dinamice, şi în dramatica parte a doua şi în vigurosul scherzo şi mai cu seamă, în scînteietorul final, prezentat cu mult temperament şi forţă. Dar se pare că Simfonia de Franck a produs şi mai multă impresie.

Mircea Basarab a dirijat această lucrare într-o expresie romantică, dar reţinută şi nobilă. În special aici el a stabilit acel contact cu orchestra, care i-a îngăduit să dobîndească cu o uimitoare facilitate, rezultatele artistice dorite, i-a îngăduit să creeze cu adevărat la pupitru.

În general, sub conducerea lui M. Basarab, orchestra simfonică a Gruziei a cîntat cu entuziasm, cu concentrare şi cu sonorităţi pline. Dirijorul a realizat echilibrul sonorităţilor şi al construcţiei.

Cu multă căldură au întîmpinat ascultătorii şi Rapsodia lui Mircea Basarab — o lucrare plină de sinceritate şi comunicativitate."

Recenzie

Vioara şi constructorii ei de Zoltan Hegyesi

În ţara noastră vioara are o mare răspîndire şi poate fi considerată, pe drept cuvînt, un instrument popular. Totodată, bogata ei literatură este larg cunoscută şi apreciată de către iubitorii de muzică. În acest fel se justifică necesitatea şi interesul pentru o lucrare ca *Vioara şi constructorii ei* de Zoltán Hegyesi, apărută anul trecut în Editura muzicală.

Înaintea acestui volum, în literatura romînească de specialitate cunoaştem doar două lucrări : *Vioara — Maeştrii şi arta ei* de Maximilian Costin (1920) şi *Vioara* de V. V. Bianu (ultima ediţie — 1958). (Dacă nu socotim unele articole de mai mică întindere, apărute prin reviste sau volume.) Prima însumează date cu privire la istoria instrumentului şi principalele figuri de violonişti precum şi o secţiune cu caracter estetic, privitoare la arta cîntatului la vioară ; cea de a doua este lucrarea unui autor cu experienţă în domeniul construcţiei de viori — şi de aici caracterul preponderent tehnic.

Lucrarea de care ne ocupăm pune la îndemîna cititorului date despre lutierii tuturor timpurilor şi şcolilor, avînd drept scop trezirea interesului pentru arta vechilor maeştri şi depistarea instrumentelor valoroase care se află pe teritoriul ţării noastre.

În structurarea cărţii sale, autorul porneşte de la încadrarea lutierilor în două mari şcoli : italiană (bresciană, cremoneză ş.a.) şi tiroleză. Toţi constructorii de viori sînt grupaţi — pe ţări sau localităţi, cronologic şi după filiaţia profesională — în funcţie de şcoala ale cărei principii le-au aplicat, preluat sau dezvoltat. Această ordonare conferă o viziune unitară, dialectică a evoluţiei construcţiei de viori de-a lungul vremurilor. Autorul expune atît caracteristicile tehnice, amănuntele de construcţie etc. cît şi calităţile acustice ale instrumentelor; fotografii ale unor viori deosebit de valoroase precum şi foarte multe imagini de etichete ilustrează volumul. De la sine înţeles că marii maeştri ocupă, în economia lucrării, un loc important; datele biografice şi amănuntele controversate sînt expuse cu variantele lor. Un spaţiu corespunzător ocupă lutierii romîni, de la Th. Zach, D. Ştirbulescu, R. Macarie, M. Rădulescu, pînă la lutierii care activizează în prezent în centrele muzicale ale ţării sau la sate.

Stilul cărţii este în general vioi, atractiv, deşi abundenţa de date — îndeosebi asupra unor lutieri de mai mică importanţă — îngreunează, în unele locuri, lectura. Ultimele ca-

pitole — „Criterii pentru identificarea vechilor instrumente cu coarde" și „Alegerea unui instrument — sînt, prin sfaturile practice pe care le conțin, de un real folos cititorului care vrea să-și verifice instrumentul pe care-l posedă sau achiziționează un altul.

Vioara și constructorii ei de Zoltán Hegyesi constituie, prin valoarea documentară și descrierea diverselor tipuri de viori, o carte utilă atît istoriografilor, lutierilor și violoniștilor cît și admiratorilor artei violonistice.

P. C.

Cronica discului

Contribuția casei de discuri Electrecord la educația muzicală a maselor este importantă. Iată că, pe lîngă numeroasele imprimări de muzică, se impune atenției iubitorilor de muzică ciclul „În ajutorul iubitorilor de muzică". Cele 3 discuri prezintă noțiuni de bază ale artei muzicale — despre melodie și ritm *(EXE — 0110)*, despre armonie și contrapunct *(EXE — 0111)* și despre instrumentele muzicale și orchestra simfonică *(EXE — 0112)*. Lectura și exemplificările la pian sînt făcute de autorul textului, compozitorul Alfred Mendelsohn.

Expunerea ține seama de evoluția istorică a fenomenului muzical și, totodată, de criterii pedagogice. Astfel, primul disc prezintă dezvoltarea melodiei, de la intonațiile cuvîntului vorbit, trecînd prin pentatonie, heptatonie pînă la tipurile melodice frecvente în cultura muzicală a ultimului veac. Complexele procese de evoluție a muzicii polifonice, de cristalizare a acordicei și a principiilor armoniei tonale, fuziunea armoniei și polifoniei — în practica componistică a secolelor 19 și 20 — formează obiectul celui de al doilea disc. Cel de al treilea înfățișează instrumentele muzicale (care intonează un do central sau execută un ritm — cele de percuție), cu timbrul lor specific și posibilitățile lor expresive (exploatate într-o seamă de variațiuni) și orchestra simfonică, prin prezentatea exemplificărilor sînt fragmenta unei fugi. Glasul omenesc, arată autorul, se impune ca inegalabil instrument muzical, atît solistic cît și în ansamblul vocal și vocal-simfonic. Pe acest disc apar o temă cu mai multe variațiuni, un preludiu (pe aceeași temă) și o fugă, compuse de Alfred Mendelsohn special pentru ilustrarea acestui disc.

Expunerea, la un înalt nivel teoretic — dar nu pedantă —, este o caldă comunicare despre muzică, bogată în implicații estetice. Termenii de specialitate sînt utilizați cu pondere și însoțiți de explicațiile necesare înțelegerii lor. Adîncirea unor noțiuni îmbogățește valoarea educativ-științifică a prezentării ; totuși, secțiunea destinată acordicei — cu prezentări de răsturnări etc. — ocupă, în economia textului, un loc prea mare, în timp ce unele elemente de organizare a discursului muzical — ca motivul, tema, fraza —, noțiuni de intervalică, ambitusul și registrele instrumentelor, organizarea metrică sînt neglijate.

Exemplificările ocupă în cadrul ciclului un loc important. Cele executate de autor la pian sînt astfel alcătuite, încît înlesnesc pătrunderea în esența fenomenului muzical, fie că se referă la aspecte teoretice, fie la creație. (Era ușor de evitat o neconcordanță ce lezează simțul tonal al ascultătorului : pianul comentează în do major un fragment din Rapsodia I de Enescu, cîntat de orchestră în la major.) Majoritarea analitică a unui preludiu și te din literatura muzicală universală, clasică și contemporană, cu precădere din cea simfonică. Alese cu grijă, ele susțin viu interesul pentru text. Ascultătorul întîlnește aici pe Bach și Beethoven, pe Ceaikovski și Brahms, pe Enescu și Prokofiev, pe Verdi și Wagner și, ceea ce este mai important, interesul său de a auzi integral lucrările este astfel stimulat.

Prin specificul lor, aceste discuri ridică probleme tehnice de realizare. Alternanța frecventă a vorbirii cu exemple la instrumente și formații deosebite, care cîntă în intensități diferite de la un exemplu la altul, reclamă o fonotecare atentă. În general îngrijită, aceasta prezintă și inegalități. În unele cazuri, fraza muzicală nu se încheie ; în altele, după sfîrșitul ei se aude începutul alteia ; uneori se simte tendința de a realiza o intensitate uniformă pentru exemple ale căror nuanțe nu sînt vecine ; mai prezentă este alterarea timbrurilor, aceleași instrumente apărînd cu calități timbrale diferite. Operația de captare a sunetului trece aici pe un plan secundar, exceptînd discul ultim, realizat cu concursul orchestrei simfonice a Cinematografiei, dirijată de Paul Popescu.

Mapele cuprind exemple muzicale (de ce nu coincid toate cu cele imprimate ?) și texte ale autorului, în strînsă legătură cu conținutul discului.

Cele 3 discuri „În ajutorul iubitorilor de muzică" constituie o meritorie inițiativă a Electrecordului, un element de preț în munca de răspîndire a culturii muzicale. Alte teme — de istorie a muzicii, forme, medalioane de compozitori și interpreți ș.a. — își așteaptă rîndul.

PETRE CODREANU

Magazinele „MUZICA"

ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. cu sediile în orașele :

BUCUREȘTI	Str. Aristide Briand nr. 11	Tel. 15.60 88
CLUJ	Piața Libertății nr. 10	„ 2175
TIMIȘOARA	Str. Alba Iulia nr. 1	„ 6795
BRAȘOV	B-dul Republicii nr. 40	„ 1439
CONSTANȚA	B-dul Tomis nr. 35	„ 5167
IAȘI	Str. Alexandru Lăpușneanu nr. 15	„ 3379

VÎND cu NUMERAR și PRIN VIRAMENT, cele mai noi și bogate sortimente de instrumente și accesorii muzicale ca :

fanfare complete, baterii de jazz, saxofoane, clarinete, acordeoane, pianine, contrabași, viori, chitare, magnetofoane și pick-up-uri, discuri cu imprimări de muzică populară, ușoară, simfonică, teatru și povestiri pentru copii, tipărituri și note muzicale cu lucrări de muzică simfonică, corală și ușoară, lucrări de muzicologie etc.

Folosind varietatea sortimentelor din unitățile noastre, formațiile instrumentale de amatori și profesioniste ale G.A.C., S.M.T., Comitetelor Sindicale etc. pot fi dotate cu mărfuri de cea mai bună calitate.

BIBLIOTECA CENTRALA SIBIU

Cuprinsul

PROBLEMELE MIJLOACELOR DE EXPRESIE ALE MUZICII IN DISCUȚIE LA UNIUNEA COMPOZITORILOR

Pag.

Diamandi Gheciu
Mijloacele de expresie și accesibilitatea 1

Sergiu Sarchizov
Libertate și necesitate în procesul de creație . . . 4

★

Concursul de creație „Ion Vidu" 1963 9

NOI CREAȚII

Liliana Firca
Sonata pentru vioară și violoncel de Wilhelm Berger 10

George Sbîrcea
Fabula muzicală „Fîntîna cu bucluc" de Max Eisicovits 12

Note 14

IN CONTINUAREA UNEI DISCUȚII

Romeo Ghircoiașiu
Periodizarea istoriei muzicii noastre 15

Note 20

DIN CREAȚIA INAINTAȘILOR

Vasile Mocanu
Sonate de Alex. Mocioni 21

I. Caranica
In legătură cu notarea metrică a unor cîntece populare 23

PENTRU IUBITORII DE MUZICĂ

Th. Bălan
Medalion Richard Wagner 24

INSEMNĂRI

Gh. Kulibin și Const. Cirjan
Stanislavski și teatrul de operă 29

RETROSPECTIVA

J.-V. Pandelescu
Muzică simfonică 35

Alexandru Leahu
Muzică de cameră 37

Al. Colfescu
Operă 40

Edgar Elian
Estradă (Spectacolul „Ca la revistă") 42

J.-V. P.
Charles Aznavour 43

DIN ȚARĂ

Vasile Donose
Iași 44

I. Erdely, Damian Vulpe
Timișoara 45

Mihai Nadin
Brașov 45

Radu Felecan
Bacău 45

Prezențe românești 46

RECENZIE

P. C.
Vioara și constructorii ei de Zoltan Hegyesi . . . 47

Petre Codreanu
Cronica discului 48

Pe coperta I : Scenă din spectacolul cu opera Oedip de G. Enescu prezentat de colectivul T.O.B. la Opera Mare din Paris.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R. și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

Lei 5

Biblioteca oraș
SIBIU

MUZICA

7

Anul XIII

iulie

1963

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA Nr. 7 Anul XIII iulie 1963

Consfătuirea în probleme de creaţie cu delegaţia compozitorilor sovietici la Uniunea compozitorilor din R.P.R.

În luna mai a.c., la Uniunea compozitorilor din Republica Populară Romînă, a avut loc o consfătuire asupra problemelor de creaţie, între o delegaţie de compozitori şi muzicologi sovietici şi compozitori şi muzicologi romîni.

Delegaţia compozitorilor sovietici a fost alcătuită din Tihon Hrennikov, prim secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., Aram Haciaturian, Dmitri Kabalevski, Eduard Mirzoian, Nazib Jiganov, Viktor Belîi, redactor şef al revistei Muzîkalnaia Jizn, David Gherşfeld, Piotr Savinţev şi Elena Groşeva, redactor şef al revistei Sovetskaia Muzîka.

În deschiderea consfătuirii, compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii Compozitorilor a prezentat referatul pe care-l publicăm mai jos.

După dezbateri, muzicienii sovietici au vizitat Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Muzeul de Artă şi Sala Palatului R. P. Romîne, Editura Muzicală, Revista Muzica şi Institutul de Etnografie şi Folclor. Delegaţia Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S., însoţită de Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii compozitorilor din R.P.R., şi alţi compozitori, a fost primită de tovarăşa Constanţa Crăciun, preşedintele Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă. La întrevedere a asistat tov. Dumitru Popescu vice preşedinte al acestui Comitet.

Probleme de orientare în muzica contemporană

Referat prezentat de compozitorul Ion Dumitrescu, prim secretar al Uniunii compozitorilor din R.P.R.

În zilele noastre, problemele legate de rolul muzicii în societate sînt deosebit de viu dezbătute. În ţările socialiste, cultura muzicală cunoaşte o ascensiune continuă, răspunzînd cerinţelor artistice mereu sporite ale maselor, afirmîndu-se ca un factor din ce în ce mai puternic în formarea conştiinţei socialiste a oamenilor muncii. O situaţie fundamental deosebită caracterizează cultura muzicală în ţările capitaliste. Tot mai mulţi artişti din aceste ţări îşi exprimă îngrijorarea faţă de criza artei burgheze, luînd poziţie categorică faţă de tendinţa de a îndepărta arta de înţelegerea şi interesul publicului larg.

În discuţia pe care o deschidem asupra problemelor muzicii contemporane, socotim că este necesar să afirmăm mai întîi poziţia noastră în legătură cu problema contemporaneităţii în arta muzicală. Ne vom referi la aspecte legate de contemporaneitate, atît în ce priveşte conţinutul creaţiei muzicale, cît şi mijloacele de expresie.

*

* *

Muzica este chemată să redea, într-o mare bogăţie de nuanţe, dinamica trăirilor sufleteşti, determinată de contactul artistului cu realitatea înconjurătoare. Ca reflectare a realităţii obiective, creaţia muzicală pune accentul pe aspectul emoţional activ, exprimînd prin mijloace specifice atitudinea artistului, sentimentele şi ideile sale în faţa problemelor vieţii, năzuinţele poporului, ideile înaintate ale epocii în care trăieşte.

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Realismul socialist exclude atît subiectivismul care substituie adevărului vieții lumea îngustă a creatorului desprins de realitatea înconjurătoare, cît și reflectarea mecanică, schematică, pasivă, naturalistă, în care artistul nu-și aduce aportul creator la interpretarea realității, la „recrearea" potrivit viziunii proprii a aspectelor obiective ale vieții. Muzica realist-socialistă este în măsură să oglindească, atît în genurile instrumental-simfonice, cît și în cele programatice și cu text, imensa varietate a trăsăturilor ce alcătuiesc profilul sufletesc al omului nou, să reflecte elanul vieții socialiste, să redea procesul impetuos al transformărilor sociale, să exprime atitudinea față de viață a omului de azi, constructor al socialismului.

Pentru noi, contemporaneitatea în creația muzicală înseamnă oglindirea trăsăturilor ce reprezintă esența transformărilor prin care societatea noastră înaintează spre socialism și comunism. De la marile evenimente istorice, legate de lupta poporului, care sînt zugrăvite în special în genurile dramatice, vocal-simfonice și programatice, pînă în sfera celor mai nuanțate trăiri sufletești proprii chipului moral al omului nou — de astăzi — iată ce conturează, în linii mari, universul de viață al creației noastre muzicale contemporane.

În zugrăvirea veridică a tabloului complex al realității contemporane, fiecare gen este chemat să-și aducă aportul său. Militînd pentru o dezvoltare armonioasă a tuturor genurilor, subliniem importanța deosebită în formarea conștiinței socialiste, a genurilor programatice și cu text, precum și a celor dramatice. Compozitorii noștri s-au preocupat în mod satisfăcător de toate genurile de creație muzicală. Uniunea noastră a organizat dezbateri asupra problemelor de conținut, asupra problemelor contemporaneității, programatismului și a mijloacelor de expresie, — care au constituit un sprijin prețios în orientarea creatorilor. Muzica romînească a înregistrat succese în domeniul oratoriului, cantatei, muzicii simfonice cu program, liedului, cîntecului de mase, muzicii ușoare și operetei. Cu toate succesele obținute pînă acum în creația de operă și balet, tema contemporană nu și-a aflat încă realizarea cuvenită în aceste genuri.

Uniunea Compozitorilor pune la baza orientării creației, spre abordarea problemelor celor mai de seamă ale contemporaneității, cunoașterea multilaterală și adîncă a realității. Numai o pătrundere concretă a problemelor de viață îl poate feri pe creator atît de exprimarea schematică, superficială, cît și de deformarea realității printr-o viziune îngustă unilaterală, subiectivă, falsă.

Conținutul creației muzicale realiste îl constituie aspectele complexe ale vieții sufletești a omului, în care elementul afectiv generează stări de spirit raționale și volitive. Preluînd cele mai pozitive laturi ale realismului, ridicînd pe o treaptă superioară umanismul artei realiste clasice, realismul socialist oglindește acele trăsături morale ale omului, ce se dezvoltă treptat în procesul de construire a socialismului și comunismului.

Care sînt condițiile obiective, social-istorice, care determină aceste trăsături ? Așa cum arată tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Conferința pe țară a scriitorilor : *„Trăim epoca cea mai bogată în înfăptuiri din istoria țării noastre. În toate domeniile vieții sociale au loc profunde transformări revoluționare. Clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea își consacră în întregime energia și capacitatea lor de creație, grandioasei opere de desăvîrșire a construcției socialiste și de creare a condițiilor în vederea trecerii treptate la comunism.*

În această etapă istorică de dezvoltare a societății noastre, literaturii — creației muzicale deopotrivă, spunem noi — *îi revine misiunea de mare răspundere de a contribui prin toată forța ei de înrîurire la formarea și dezvoltarea conștiinței socialiste, la făurirea omului nou, a moralei socialiste, a atitudinii noi față de muncă și față de societate, la înlăturarea din conștiința oamenilor a influențelor ideologiei și educației burgheze. Creația literară are menirea de a reflecta puternicul avînt al construcției economiei și culturii socialiste, schimbările în modul de viață al poporului, de a zugrăvi chipul luminos al muncitorului, al țăranului colectivist, al intelectualului, de a cultiva în inimile oamenilor mîndria patriotică, îndemnîndu-i la noi fapte eroice, pentru triumful celor mai înaintate idei ale timpului nostru, ideile comunismului".*

Este firesc ca în portretul moral al omului care traduce în viață aceste idealuri, să predomine optimismul, încrederea în forțele sale, încrederea în viitorul luminos al omenirii, înălțimea morală, dragostea pentru tot ce e frumos, bun și constructiv. Optimismul artei noastre trebuie privit ca o linie de forță, principală în creație. De pe pozițiile umanismului socialist, muzica noastră dezvoltă cele mai variate categorii de expresie, de la creațiile de o puternică forță mobilizatoare sau de mare tensiune dramatică-tragică, pînă la creațiile lirice, satirice etc. Absolutizarea oricăreia dintre valorile expresive ale muzicii duce la îngustime și la slăbirea forței emoționale, la însărăcirea posibilităților de variație și contrast. Realitatea noastră atît de complexă, în care viața se desfășoară cu un extraordinar dinamism, cuprinde aspecte importante și variate. Arta realismului socialist contribuie la îmbogățirea redării vieții sufletești veridice a omului. Tinzînd la exprimarea aspectelor fundamentale și a marilor adevăruri ale vieții, într-un cîmp nelimitat de genuri, stiluri, personalitatea artistului este liberă și antrenată să se manifeste în tot ce are mai caracteristic.

În opoziție cu aceste principii ale artei noastre se situează antiumanismul și individualismul îngust și anarhic, ce caracterizează modernismul burghez contemporan. Din cauza subiectivismului său extrem, artistul modernist, izolat de viață și disprețuind tradiția, cultivă stări psihice morbide, idei și sentimente străine oamenilor normali, îngustînd, mutilînd, falsificînd viața spirituală a omului sau evitînd orice reflectare a realității, prin adoptarea abstracționismului golit complet de conținut afectiv uman.

Arta abstractă și, în general, toată arta formalistă contemporană se sufocă în propria carcasă în care s-a închis, ca urmare a contradicțiilor acute ale sistemului social burghez. Mulțimea de curente și de sisteme înguste și artificiale, de mode efemere, de tentative aventuroase, chiar necinstite, denotă impasul unei arte bolnave, turmentate, dezrădăcinate din solul fertil al realității.

Calea spre îmbogățirea permanentă a muzicii noastre este cunoașterea tot mai aprofundată a realității de către compozitorii noștri. Uniunea Compozitorilor duce o acțiune planificată și susținută, de adîncire a legăturilor dintre compozitori și masele largi de oameni ai muncii. Creatorii de muzică din țara noastră cunosc din ce în ce mai bine viața și munca pe șantiere, în fabrici, în uzine, în gospodării agricole colective. Membrii Uniunii noastre activează în număr din ce în ce mai mare în cadrul muncii culturale de masă. Ne propunem să dezvoltăm multilateral aceste legături. Viața oamenilor noștri, realizările lor care transformă peisajul țării noastre, trebuie să devină o sursă și mai puternică de îmbogățire a conținutului creației noastre cu trăsăturile caracteristice ce reprezintă contemporaneitatea socialistă. Legătura cu masele devine o coordonată de bază a însuși procesului de creație artistică.

Întrebarea care se pune în continuarea discuției noastre este : cum să redăm cît mai convingător, în toată adîncimea și complexitatea sa, tabloul vieții noi, socialiste, cum să cuprindem în operele noastre înaltul umanism al epocii pe care o trăim ? Ce mijloace de expresie ale artei noastre pot ajuta la atingerea acestui obiectiv, în scopul dezvoltării muzicii noastre realist-socialiste ?

Arta ca formă a conștiinței sociale se înscrie în sfera ideologiei. Ca atare, întreaga fizionomie a creației în genere și deci și a creației muzicale decurge din funcția socială pe care o are arta în orînduirea noastră și din principiile bine cunoscute ale metodei realismului socialist, printre care partinitatea și caracterul popular al artei ocupă primul loc.

Mijloacele de expresie rezultă din munca de creație, de modelare a materialului sonor în vederea exprimării conținutului, în cazul nostru al conținutului socialist, în formă națională. Constituirea mijloacelor de expresie se face prin aportul creator al compozitorului. Expresia este rezultatul unui proces creator și, ca atare, angajează întreaga individualitate a creatorului, adică a omului care crează și, în același timp, îl solicită și pe omul care ascultă, pe destinatarul creației. Or, atît creatorul, interpretul, cît și ascultătorul reprezintă entități constituite istoricește într-un mediu concret, într-un context social bine determinat.

Mijloacele de expresie, fiind produsul muncii de creație, nu pot fi neutre, după cum poziția creatorului nu poate fi neutră. Mijloacele de expresie, în dezvoltarea lor istorică, sînt direct influențate de concepțiile estetice de clasă. Astfel, sistemele și teoriile modernismului contemporan poartă pecetea concepțiilor pe care le propagă burghezia contemporană decadentă.

În sfera realismului socialist, mijloacele de expresie se constituie nu întîmplător, ci determinate de necesitatea exprimării în mod creator, artistic, personal, nou, a unui conținut de idei, precum și de necesitatea comunicării în mod cît mai puternic, cît mai convingător, cît mai veridic a acestui conținut.

Analizînd rădăcina conceptuală, ideologică a exprimării realității cu mijloacele muzicii, ajungem în mod necesar la descoperirea implicațiilor ideologice care prezidează la crearea lor și la folosirea lor în mod original, personal, unic, caracteristic compozitorului.

Dacă în trecut aceste implicații ideologice erau mai șterse, mai echivoce, în condițiile actuale, cînd contradicțiile sînt mai acute ca oricînd, orice orientare în artă poartă vizibil amprenta obîrșiei, a categoriei sociale a cărei exponentă este.

Serialismul, muzica concretă, cea „vizuală", abstracționismul, punctualismul și celelalte din aceeași categorie, nu sînt altceva decît manifestări în domeniul muzicii a stării de descompunere în care a intrat societatea burgheză capitalistă. În oricare dintre aceste sisteme se reflectă spectrul acestei lumi în care violența și disperarea, angoasa, afișarea unei false exuberanțe sau tristeți fără margini, excentrismul, negarea oricărui crez, fuga de realitate, arbitrarul și liberalismul anarhic, toate constituie nota dominantă, puternic imprimată asupra unei părți a muzicii occidentale.

Este de la sine înțeles că preluarea mecanică a unor sisteme moderniste, care reflectă aceste fenomene de descompunere, utilizarea fără discernămînt critic a lor, cu iluzia că servesc exprimarea conținutului vieții noi socialiste, ne pun în pericol ca odată cu ele să preluăm și spiritul cu care sînt încărcate de la origine și deci să plătim, vrînd, nevrînd, tribut formalismului.

În ce ne privește, sîntem ferm pe poziția eliminării din creația noastră a tot ce este structural străin idealurilor estetice care servesc aspirațiile poporului nostru, constructor al socialismului, și vrem să orientăm creația noastră spre înflorirea unei muzici în care mijloacele de expresie să fie purtătoarele mesajului nou, expresia reală a conținutului vieții noastre contemporane socialiste.

Socotim că în acest sens eforturile noastre trebuiesc îndreptate pentru a dezvolta creator în muzica romînească contemporană tot ce ne prezintă mai bine, mai puternic și mai caracteristic nouă, tradiția muzicii noastre populare și culte.

„Nu născocirea unei noi culturi proletare, ci dezvoltarea celor mai bune modele ale tradiției, re-
„zultate ale culturii existente din punct de vedere al
„concepției marxiste despre lume și al condițiilor de
„viață și de luptă a proletariatului în epoca dicta-
„turii sale" — spune Lenin.

Dar așa cum preluarea tradiției populare în muzica cultă nu înseamnă copierea mecanică a mijloacelor de expresie ale acesteia (melodia, ritmul, procedeele instrumentale etc.), ci dezvoltarea creatoare, superioară, personală, originală a lor, la fel și preluarea celor mai reprezentative cuceriri ale tradiției muzicii noastre culte nu trebuie să fie un prilej de reproducere necreatoare, imitativă, epigonică a procedeelor personale, proprii unor creatori chiar de mare valoare, care și-au desfășurat însă activitatea în alte condiții sociale decît cele în care trăim noi.

Se pune, de pildă, la noi problema continuării, a dezvoltării moștenirii enesciene. Uneori, însă, această problemă se pune în mod îngust în sensul preluării numai a anumitor mijloace de expresie, îndeosebi din ultima perioadă a creației compozitorului. Mai există o tendință ca din această ultimă perioadă să fie preluate în mod unilateral unele aspecte tragice

5000

ale creației sale. Aceste accente sînt într-adevăr realizate în ultimele lucrări ale lui Enescu prin mijloace de expresie de înaltă măiestrie, dar în primul rînd ele nu sînt singurele în opera sa care reprezintă un tot unitar și în care optimismul și forța se situează pe primul plan, iar pe de altă parte, Enescu este o personalitate creatoare de o factură bine conturată, originală, de neimitat. El și-a creat mijloace proprii de expresie, preluînd și dezvoltînd în chip personal elemente ale muzicii noastre populare și elemente din marea tradiție a muzicii universale pe care le-a topit în felul său, conform cu gustul, cu idealul său estetic, cu mentalitatea sa de artist al unei epoci și al unei culturi. Dacă vrem să-l continuăm pe Enescu, trebuie să învățăm mai întîi de la probitatea sa artistică, de la strădaniile lui permanente și neobosite spre perfecțiune, din claritatea expresiei sale muzicale, din subtilitatea, cantabilitatea și echilibrul muzicii sale.

Continuarea tradiției lui Enescu este un lucru pozitiv dacă nu se limitează la imitarea din muzica sa a unor detalii de scriitură care, în contextul original, poartă inevitabil amprenta unor condiții deosebite din punct de vedere social și biografic.

Cu atît mai gravă ar fi preluarea epigonică, imitația oarbă, fetișizarea mijloacelor de expresie proprii unor curente decadente, lipsite cu totul de tradiție în muzica noastră și care prezintă pericolul de a compromite exprimarea conținutului nou, socialist, cu pretenția de noutate, de contemporaneitate, de modern, de situare la nivelul mondial etc.

Afirmăm primatul melodiei asupra celorlalte mijloace de expresie. Melodia este purtătoarea principală a sensului expresiv al conținutului operei muzicale. Melodia include ritmul, melodia cuprinde în adîncurile ei armonia, melodia stă la baza polifoniei, în fine, melodia este mijlocul de expresie în care personalitatea creatorului se manifestă cel mai vădit. Nici unul din celelalte mijloace de expresie (ritmul, armonia, polifonia, orchestrația) nu beneficiază de universalitatea și autonomia melodiei. Ea este factorul care impresionează în primul rînd pe ascultător și îl ghidează în urmărirea desfășurării în timp a operei muzicale, melodia se situează în primul plan al trăirii artistice a operei de artă muzicală.

Nu se pot prescrie tipuri și șabloane de melodie. Melodia, ca și celelalte elemente ale muzicii, evoluează, se împrospătează, se îmbogățește necontenit de la compozitor la compozitor. Fiecare compozitor adevărat a contribuit și contribuie la îmbogățirea patrimoniului melodic al muzicii cu forme melodice noi, originale, personale.

Ne ridicăm împotriva concepțiilor abstracționismului muzical, fie că neagă însăși necesitatea melodiei în opera de artă muzicală, fie că promovează sub numele de melodie o serie de intervale lipsite de orice coerență, de orice logică și deci de posibilitatea de a fi înțelese ca raporturi de ordin melodic și numai drept sunete disparate în diferite registre. Melodia nu trebuie să-și renege bazele vocale, cantabile și nici să se desfășoare excesiv prin intervale dificile și neconvenabile urechii și improprii tehnicii instrumentelor. Nu putem, de asemenea, considera melodie, înșiruirea întîmplătoare de sunete, provenite din înlănțuiri armonice în sine.

A îndepărta melodia dintre mijloacele de expresie, însemnează a lipsi muzica de cel mai important element al ei, însemnează a îngusta și a sărăci enorm cîmpul expresiv al creației muzicale.

Melodia conține în sine ritmul ca element constitutiv și subordonat, melodia este întregită prin aportul ritmic al ansamblului. Fie simplu, fie de ordin superior, ritmul se constituie într-o unitate de perfectă logică cu expresivitatea melodică pe care o dinamizează, o întregește, o amplifică, o nuanțează.

Absolutizarea, autonomizarea, fetișizarea, exacerbarea mijloacelor ritmice în detrimentul melodiei, substituirea sistematică a elementului subordonat celui principal constituie o încălcare a logicii discursului muzical. Cărui conținut ar putea sluji folosirea excesivă a laturii ritmice, desprinsă de melodie ? Fără îndoială doar unor imagini naturaliste care crează în locul emoției o stare de exaltare isterică, șocuri nevrotice sau, în orice caz, o imagine îngustă, unilaterală a realității.

Pentru compozitorii noștri un teren fertil de inspirație pentru îmbogățirea ritmului îl oferă muzica noastră populară, așa cum în general toate muzicile populare au fecundat operele unor compozitori ca Ravel, Stravinski, Bartok, Janacek, Enescu, Haciaturian și ale atîtor alți compozitori contemporani.

Problemele armoniei și polifoniei contemporane s-au amplificat enorm în ultima jumătate de secol și continuă să se amplifice. Armonia tonală funcțională, legată de modul major, armonia modală, polifonia tonală și modală, relațiile între consonanță și disonanță, apoi politonalismul, linearismul, atonalismul, aleatorismul, precum și alte multe sisteme de alcătuire a acordurilor și de înlănțuire a lor, constituie pentru compozitorul contemporan un material foarte amplu, deosebit de variat, de bogat, dar și în același timp complicat, în care, fără o temeinică pregătire profesională și fără o orientare justă și discernămînt critic, chiar compozitorul talentat și experimentat se poate rătăci.

Sistemele înguste armonice și polifonice sau procedeele manieriste, artificioase, născocirile hibride, fie preluate de-a gata, fie inventate, construite, în laborator, rupte de viață, de conținut, este de la sine înțeles că nu pot folosi oglindirii realiste a temei de viață.

Urmărim cu deosebită atenție discuțiile purtate în presa de specialitate sovietică asupra problemelor armoniei contemporane. Din aceste discuții pînă în momentul de față încep să se întrezărească unele concluzii care ni se par interesante și propunem ca, la una din viitoarele noastre întîlniri, să dezbatem între specialiști această problemă importantă pentru dezvoltarea muzicii realist-socialiste, problema armoniei contemporane, a direcțiilor și limitelor în care se desfășoară procesul de inovare realistă în acest domeniu.

În muzica unor compozitori apuseni contemporani se tinde, ca o reacție împotriva stilului încărcat al postromantismului, să se reducă ansamblul orchestral, să se fărîmițeze substanța simfonică, să se restrîngă partitura la grupuri de o componență redusă, bazate în special pe instrumente cu timbre caracte-

ristice, cu utilizarea registrelor extreme ale acestora, precum și la utilizarea excesivă a percuției, alcătuită la rîndul ei dintr-o mulțime de instrumente de toate mărimile și sonoritățile, neutilizate pînă în prezent, dintre care o bună parte de proveniență exotică ; mai mult, prin diferite procedee tehnice de execuție ca formele de atac, de emisie și de prelungire a sunetelor, de glisande, de accentuare etc., se transformă multe din instrumentele tipic cantabile în instrumente de zgomot. Cu toate posibilitățile inedite pe care ni le procură uneori asemenea procedee, posibilități care îmbogățesc — fără îndoială — paleta orchestrației moderne cînd sînt utilizate cu discernămînt și cu justificare de ordin expresiv, ele reprezintă totuși un pericol în mîna unui compozitor neexperimentat și neorientat, lipsit de măiestrie, deviind muzica de la expresivitatea adîncă melodică și armonică la naturalism.

Or, mijlocul de expresie cel mai profund afectat de aceste procedee exagerate de care abuzează unii din compozitorii moderni, este melodia. Prin eliminarea rolului principal al melodiei din cadrul imaginii muzicale, ideea muzicală devine săracă, goală, superficială, palidă, incoerentă, incapabilă să exprime conținutul de idei, cu toată aparenta sa noutate. O asemenea noutate este însă falsă, formală, deoarece se sprijină numai pe elemente periferice, de efect exterior, neîncadrate structural între mijloacele de expresie destinate să dea viață conținutului nou, socialist.

*
* *

Judecînd opera de artă exclusiv de pe pozițiile noutății absolute a mijloacelor de expresie rupte de conținut, ajungem la formalism. Critica de artă burgheză actuală (în marea ei majoritate), exaltînd această noutate a mijloacelor de expresie, crează moda și nu reușește decît să falsifice datele evoluției interioare a fiecărui artist în parte și a muzicii în general. Artistul care stă sub presiunea necesității inéditului, care aleargă disperat să prindă ultima noutate, nu are timpul și condițiile necesare să-și dezvolte în mod organic și armonios viziunea sa artistică proprie, nu are timpul necesar să-și contureze personalitatea. El va dărui toată sau cea mai mare cantitate a energiei sale creatoare căutărilor permanente, experimentelor nedesăvîrșite, neconcludente și va aluneca pînă la urmă, vrînd nevrînd, în formalism. Opera de artă trebuie să constituie o realizare finită, împlinită, care să reprezinte, să fixeze și să transmită aspectele vieții omenești dintr-o anumită epocă, în forme de expresie originale, caracteristice personalității artistului creator.

Pe de altă parte, publicul larg, care exercită în mod spontan critica, și-a spus de mult și își spune cu forță cuvîntul. Viața muzicală în marile centre din țările capitaliste se desfășoară aproape normal. Poporul cere muzică bună. Așa zișii „avangardiști" moderniști sînt grupați în cercuri închise, iar concertele lor, destul de puține, sînt frecventate de un public restrîns de snobi. În schimb critica și muzicologia comercializate, s-au pus în bună parte în slujba propagandei curentelor moderniste. Publicul larg iubitor de muzică a abandonat cîmpul de luptă furibunzilor artei moderniste și — datorită invenției binecuvîntate a discului, a radioului și a benzii de magnetofon — explorează în liniște acasă operele muzicale pe care timpul le-a consacrat. Ajunge să stabilim, bunăoară, un raport între producția discurilor cu muzică clasică și producția discurilor cu muzică a corifeilor artei moderniste pentru a ne da seama că această artă care se pretinde „expresia sensibilității noastre contemporane" apare într-o cantitate atît de neglijabilă, încît practic vorbind, ea nu este ascultată decît de foarte puțini curioși. Publicul a ales și alege dintre compozitorii secolului nostru pe acei creatori cu o orientare umanistă pe care îi recunoaște ca adevărați exponenți ai sensibilității epocii actuale. Aceștia reprezintă muzica adevărată în fața poporului, aceștia duc mai departe tradiția marilor creatori ai artei muzicale. Ravel, Prokofiev, Respighi, de Falla, Honneger, Janacek, Bartok, Enescu, Hindemith, Sostacovici, Britten etc. sînt compozitori cunoscuți în toată lumea, ale căror opere nu lipsesc aproape din nici un concert.

*
* *

Ar fi greșit să credem că sistemele moderniste condamnă anumite mijloace de expresie pe care le socotesc anacronice. În realitate este vorba chiar de condamnarea elementelor constitutive ale artei muzicale realiste, ca de exemplu tonalitatea și, odată cu aceasta, armonia funcțională, dinamica modulației, formele.

Așa cum am arătat mai sus, crearea mijloacelor de expresie trebuie să izvorască dintr-o necesitate interioară în raport cu conținutul. Marele pericol al sistemelor dogmatice închise, constă în faptul că ele fixează în mod exterior și aprioric cadrul exprimării, ducînd astfel inevitabil la artificii și îngustimi.

Rămînerea la anumite mijloace de expresie ascunde în sine pericolul manierismului. Fetișizarea anumitor mijloace de expresie proprii sau preluate și stadiul ultim al acestei atitudini — dogmatismul — reprezintă pericolul cel mai mare. Aproape toate sistemele moderniste furnizează rețete și prefabricate.

Epigonismul, deopotrivă tributar sistemelor clasicizante cît și celor moderniste, devine periculos mai ales pentru tineret care, în goana după inovație, neajuns încă în faza de discernămînt, de preluare critică, imită curentele la modă, neglijîndu-și conturarea — cu un ceas mai devreme — a personalității proprii.

Tendința multor compozitori contemporani de a exploata pînă la ultimele resurse fenomenul sonor, ar putea constitui un fapt pozitiv, apt să îmbogățească limbajul muzical contemporan. Dar, în loc ca aceste explorări să fie folosite creator alături de celelalte mijloace de expresie, modernismul are pretenția să constituie din ele mijloace de expresie unice și infailibile. În muzica concretă și electronică, bunăoară, artei sunetului muzical i s-a substituit o așa zisă artă a sunetelor nemuzicale, a zgomotelor, care ar putea fi numită mai degrabă „sonorizare", dar în nici un caz muzică.

Cele două aspecte extreme ale dezvoltării modernismului și anume: pe de o parte, organizarea serială, integrală, care stabilește dinainte succesiunea sunetelor, duratelor, timbrelor, nuanțelor, dinamicii etc. și care în acest fel lichidează orice urmă de libertate și deci de originalitate — iar pe de altă parte aleatorismul care lasă la voia întîmplării desfășurarea discursului muzical, în numele unei libertăți și spontaneități absolute, — se întrunesc în mod paradoxal în efectul produs asupra ascultătorului; aceeași imposibilitate de a stabili sensul muzicii, de a prinde imagini muzicale concrete, de a reține ceva. Suprema organizare — ordinea despotică — și suprema libertate — anarhia — sînt la fel de antiartistice, la fel de nerealiste, de antiumaniste, de inutile și de periculoase artei și vieții oamenilor.

Goana modernismului după materiale sonore inedite continuă cu frenezie. În prezent s-a ajuns chiar la periferia fenomenului sonor; se folosesc zgomote de toate felurile, simple sau combinate, modificări ale sunetului prin diferite procedee mecanice, sunete produse electronic, efecte sonore agresive, dure, obositoare, imposibile de suportat într-un interval de timp mai îndelungat; mai rămîne de făcut un singur pas: de la periferia fenomenului sonor la părăsirea definitivă a fenomenului auditiv. În acest caz, sonorul va fi declarat și el „epuizat" și se va ajunge la abordarea domeniului „vizual". O muzică vizuală, iată paradoxul și totodată impasul „avangardei" moderniste. Oricît de absurdă ar părea această „muzică vizuală", ea nu este decît rezultatul îndepărtării tot mai excentrice de logica mijloacelor de expresie proprii artei muzicale. Grafica sonoră este în același timp locul de întîlnire al abstracționismului muzical cu cel plastic. De altfel, formaliștilor din plastică le-a plăcut întotdeauna să pretindă că fac „muzică", să abordeze așa zisul „abstracționism" al artei muzicale și să acuze sculptura sau pictura realistă de un materialism grosolan pe care, chipurile, vor să-l evite.

Considerăm că artistul creator de muzică, contemporan, adevărat, fără a renunța cîtuși de puțin la investigarea fenomenului sonor în toată adîncimea sa, trebuie să respingă cu hotărîre aceste tendințe moderniste, care sînt departe de a deschide operei sale perspectivele originalității și ale valabilității.

Dacă putem spune că în creația noastră muzicală există unele manifestări ale formalismului modernist, sîntem totodată datori a atrage atenția că, de cele mai multe ori, în astfel de lucrări se folosesc anumite mijloace de expresie considerate de autori ca fiind „moderne", cînd în realitate sînt de mult timp depășite. Fenomenul nu e de nebăgat în seamă. El e caracteristic în special „inovatorilor" noștri care, trăind totuși departe de frămîntările istorice ale muzicii moderniste apusene, primesc cu întîrziere ecourile ultimelor „noutăți". Ridicolul este cu atît mai flagrant, cu cît autorii așa zisului „modernism" autohton, se încăpățînează să creadă că sînt monopoliștii noutății absolute, sfidînd de la înălțime pe ceilalți, considerați ca rămași în urmă.

În legătură cu îngustarea deliberată a paletei expresive, se pune și problema unității stilistice și a stilului personal. Nu credem că realizarea stilului personal, dobîndirea unității stilistice, în zilele noastre, trebuie să se obțină prin reducerea apriorică, prin sărăcirea paletei expresive. O personalitate creatoare puternică va reuși să-și realizeze stilul personal, utilizînd larg mijloacele de expresie. Originalitatea rezultă nu din îngustarea orizontului de creație și reducerea mijloacelor, ci din forța creatoare care transfigurează materialul sonor și transformă elementele comune sau generale în elemente de creație personală, — noi, originale.

Cum poate fi redat, bunăoară, tabloul puternicelor contraste ale lumii contemporane, într-o muzică în care, de dragul unei unități stilistice, rău înțelese, compozitorul reduce la minimum posibilitățile de contrast în opera sa? Îngustarea artificială a mijloacelor de expresie este departe de a însemna unitate stilistică și ascunde în sine pericolul manierismului. Limitarea într-un spirit dogmatic a mijloacelor de expresie nu este chezășia unității stilistice a operei de artă. Aceasta se obține prin forța creatoare a artistului capabil să reflecte în opera sa, într-o viziune unitară și personală, aspectele multiple ale realității. Nu invităm prin aceasta pe creatorul contemporan pe calea eclectismului. Noi pledăm pentru asigurarea deplinei libertăți de creație a artistului, pentru crearea de mijloace de expresie bogate, variate, necesare reliefării conținutului nou. Artistul contemporan trebuie, mai mult ca oricînd să se emancipeze de sub tutela sistemelor și teoriilor dogmatice, artificiale

* * *

În opera de artă elementele de tradiție și inovație se întrepătrund și se condiționează reciproc într-o unitate dialectică indivizibilă. Într-o operă muzicală de valoare, acestea alcătuiesc un tot indestructibil și este imposibil de a le delimita cu precizie. Creațiile prokofieveană sau enesciană ni se par a fi strălucite exemple de contopire organică, dialectică, a elementelor de tradiție cu cele inovatoare.

Vorbim adesea despre faptul că noul conținut de viață trebuie să îmbrace forme noi de expresie. Aceasta este adevărat, dar prin formă nouă nu trebuie să înțelegem ceva absolut nou, nemaiutilizat, total inedit. Un „nou absolut" nu există nici în conținut și nu poate exista nici în formă. „Noul absolut" este o ficțiune a „creațiilor" dadaistice, o născocire metafizică, menită să justifice absurdităților artei abstracte.

Non-conformismul proclamat ca principiu de orientare în creație devine în mod inevitabil un nou conformism determinat de negarea valorilor împotriva cărora s-a ridicat. A fi neapărat altfel decît predecesorii, a spune nu, acolo unde aceștia spuneau da, nu înseamnă cîtuși de puțin a fi liber. Nu întîmplător cei care acum cîteva decenii au întors spatele tradiției, de teama de a nu deveni academici, instituie astăzi un academism modernist mai intolerant și mai îngust ca oricînd. Este elocvent faptul că în Apus, artiștii realiști, respinși de juriile oficiale care nu admit decît arta abstractă, sînt nevoiți să expună astăzi numai în saloanele de pictură ale independenților.

Mistica noului, cultivată cu fanatism de modernismul burghez, caută să producă noul prin generație spontanee. Stockhausen și prietenii lui din Germania Occidentală vorbesc permanent despre „muzica nouă" sau despre „avangardă". De unde își arogă ei acest drept și cum își pot justifica aceste pretenții ? Se pare că nepoții i-au întrecut de mult în aroganță pe bunicii lor, wagneriștii de acum un veac, care monopolizaseră termenul de „muzica viitorului". Precum bine știm, nimic nu i-a dezmințit mai mult pe wagneriști decît acest încăpățînat „viitor" !

Abstracționismul și formalismul contemporan nu mai au nici măcar apanajul „noutății". Ele cultivă de obicei aceeași „noutate" de mult învechită, în variante foarte puțin modificate. Teoriile bruitiștilor italieni de la începutul secolului, de exemplu, seamănă foarte mult cu cele ale apologeților muzicii concrete de azi, iar serialiștii, peste tot pe unde se mai află, mînuiesc un sistem de mult terminat.

În practică, respingînd limbajul tradițional ca „învechit" și inutil (să nu uităm că „învechiți" sînt, după ei, și Hindemith, și Prokofiev și Bartok !), reprezentanții formalismului și abstracționismului își închipuie zadarnic că pot construi o nouă muzică „pe loc gol".

Noul în mijloacele de expresie trebuie conceput nu ca o înlăturare totală a elementelor anterioare, ci ca o dezvoltare creatoare a acestora, ca un „plus", ca o contribuție la tezaurul tradițional.

Fiecare inovație aduce o piatră nouă la mărețul edificiu al artei. Trebuiesc respinse teoriile modernismului (serialist, concret, aleatoric), care pe față sau indirect îndeamnă nu la înălțarea și desăvîrșirea acestui edificiu, la care au contribuit cei mai mari creatori de muzică din toate timpurile, ci la dinamitarea lui.

Tot atît de greșită ni se pare, pe de altă parte, atitudinea, aparent opusă novatorismului modernist, care fetișizează tradiția, negînd sau minimalizînd importanța mijloacelor expresive noi. Problema raportului dintre tradiție și inovație este rezolvată astfel tot metafizic.

Ori, contrapunctul nu s-a oprit la principiile expuse de J. J. Fux în „Gradus ad Parnassum" la 1725. Regula nu a căpătat niciodată un caracter imuabil. Ea a venit ca o generalizare a practicii creatoare izvorîtă din principiile fundamentale, elementare ale artei și a constituit întotdeauna un îndreptar de bază, nu o prescripție strîmtă, nu o rețetă. Armonia nu s-a oprit la perioada romantică și, deși nu subestimăm aportul adus muzicii de către tratatele de armonie ale lui Dubois sau Thuille — totuși aceste tratate nu reprezintă normativele inflexibile, dincolo de care tot ce s-a realizat în domeniul creației muzicale nu mai poate fi valabil.

Forța melodică, vigoarea ritmică și potențialul armonic și polifonic al muzicii populare, preluate creator de marii muzicieni ai timpului lor — Liszt, Glinka, Smetana, Albeniz, Grieg — nu s-au oprit la realizările acestora. Istoria muzicii a adus pe deasupra pe Mussorgski, pe Dvorak, pe Janacek, pe Ravel, pe Bartok, pe Enescu și întreaga pleiadă de compozitori ai timpului nostru care continuă marea tradiție a inspirației populare.

Un alt tip de închistare dogmatică îl reprezintă și cel ce-și fetișizează propriile cuceriri în creația muzicală. După o perioadă de activitate valabilă, încîntat de succesele dobîndite, acesta începe să se repete la nesfîrșit, din ce în ce mai steril, mai secătuit de vlagă, mai neinteresant, această ultimă producție discreditînd și pe cealaltă.

Considerăm negative manifestările dogmatice în artă fie ele ale academismului sau modernismului. Ele sînt mărturia unor spirite rupte de viață, de realitate și lipsite de perspectivele luminoase ale adevăratei creații.

Cei ce pretind că respectă tradiția dar care în realitate se rezumă la preluarea mecanică, necreatoare, a unor elemente și scheme clasice, cultivă în fapt un tip de formalism la fel de dăunător și la fel de inutil ca și cel modernist.

Este legitim să credem că epoca noastră este cel puțin la fel de viguroasă spiritualicește ca epocile care au precedat-o, și că strădania noastră creatoare, pusă în slujba exprimării bogatului conținut al vieții noastre noi, va duce la cristalizarea unor forme noi, originale, cu nimic mai prejos decît formele tradiționale. Evident, acest fenomen complex al creației contemporane nu va putea pretinde niciodată dreptul la viață ca generație spontanee. Orice cucerire a muzicii noi cu adevărat, va fi în mod necesar sprijinită pe temelia solidă a tradiției.

Conștienți de necesitatea de a îmbogăți necontenit paleta și de a căuta cu îndrăzneală posibilități noi de exprimare, trebuie să fim totodată capabili a discerne cu luciditate inovația autentică de falsul novatorism. Modernismul disprețuiește omul și conținutul vieții sale emoționale. Cei mai „radicali" dintre avangardiști proclamă fățiș antiumanismul și consideră drept virtute faptul de a nu fi înțeleși de semenii lor.

În căutările sterile ale decadentismului muzical burghez, tehnica nu mai este concepută ca un mijloc, ci devine scopul suprem, în care nu viața adevărată a poporului, ci moda creată de snobi determină conducerea, orientarea artei. Noi ne opunem total acestei poziții : cu mijloacele de expresie pe care le folosim, dorim să răscolim și să înaripăm sufletele ascultătorilor, să însuflețim masele largi pentru care scrim și care trebuie să ne înțeleagă.

*
* *

O altă problemă de actualitate în creația muzicală contemporană o constituie raportul dintre „spiritul contemporan" și specificul național în cadrul artei realist-socialiste. Există opinii potrivit cărora evoluția artei contemporane, prin amploarea dezvoltării ei, ar depăși orizonturile muzicii naționale, ar sparge zăgazurile potențiale ale acesteia. Deci, muzica populară nu ar mai putea constitui o bază de inspirație valabilă pentru compozitorul modern. Pe de altă parte, concepția promovată de metoda realismului socialist, a unei muzici strîns legată de viața și năzuințele poporului, creată pentru a fi înțeleasă de popor și a constitui un factor activ, emotiv, social, în ridicarea maselor, aduce cu sine necesitatea inspirației și dezvoltării creatoare a specificului na-

ţional, a creării unei arte cu formă naţională, cu limbaj legat de tradiţia mare a muzicii populare.

Cultura muzicală realist-socialistă conferă vechiului concept al specificului naţional o calitate nouă, îl ridică de pe planul mărginirii istorice, etnice, specific şcolilor muzicale naţionale, create în condiţiile hegemoniei culturii burgheze, pe planul multilateral al umanismului socialist, al internaţionalismului proletar, al concepţiei comuniste. Dacă esenţa şcolii muzicale naţionale în trecut a fost aceea de a oglindi realist-critic viaţa socială, trăsăturile sufleteşti ale poporului, de a afirma specificul sensibilităţii artistice naţionale împotrivindu-se concepţiei academice retrograde şi cosmopolitismului, muzica realist-socialistă naţională în formă, este chemată să exprime profilul spiritual al naţiunii socialiste.

O trăsătură de mare însemnătate în caracterul mijloacelor de expresie create de compozitori în cadrul realismului socialist, o constituie forma naţională, limbajul legat de graiul muzical popular. Aşa cum arăta Bartok în cunoscutul citat: „Compozitorul trebuie să cunoască muzica populară a ţării sale şi să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeaşi măsură ca poetul limba lui maternă" — compozitorii cei mai valoroşi au pornit în creaţia lor de la dezvoltarea conştientă a virtualităţilor, a potenţelor muzicii populare.

Nu poate fi concepută şi realizată trăsătura de universalitate a artei în afara legăturii ei cu viaţa, cu modul de gîndire şi de exprimare artistică, specifice propriului popor.

În condiţiile vieţii contemporane, cînd ideea internaţionalismului, a socialismului şi comunismului se realizează în acelaşi timp pe plan naţional şi mondial, specificul naţional se afirmă cu toată forţa pretutindeni, căpătînd noi semnificaţii. Nu poate fi vorba de un specific naţionalist îngust, caracteristic culturii burgheze de odinioară. Este vorba de specificul naţional, trăsătură a patriotismului socialist, care contribuie prin aportul său la îmbogăţirea tezaurului culturii universale, la tezaurul viitoarei culturi socialiste şi comuniste a lumii întregi.

Necesitatea de a lega strîns arta noastră de popor, de viaţa lui, de a o face înţeleasă şi iubită de toţi oamenii, determină conţinutul ei socialist şi forma ei naţională.

Întregul nostru folclor, de exemplu, şi muzica populară în cadrul lui, nu reprezintă o tradiţie încheiată, statică, mărginită, de arhivă. Fondul mare al folclorului se împrospătează permanent cu elemente vii, originale. Poporul nu a încetat niciodată de a crea muzica populară. Acest lucru conferă muzicii populare o permanentă vitalitate şi actualitate şi infirmă categoric unele teorii, potrivit cărora resursele de inspiraţie ale muzicii populare şi capacitatea lor de a răspunde exigenţelor artei contemporane s-ar fi epuizat, sau că, în condiţiile unei culturi muzicale afirmate, ar deveni inutilă, anacronică, inspiraţia directă şi contactul nemijlocit al compozitorului cu muzica populară.

Istoria muzicii ne arată că toţi marii compozitori au apelat la resursele folclorice ale vremii lor pentru crearea unui limbaj muzical puternic, care să se adreseze poporului: Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Chopin, Brahms, Mahler, Ceaikovski, Borodin, Mussorgski, Debussy, Ravel, De Falla, Stravinsky, Dvorak, Janacek, Bartok, Enescu, reprezintă dovada vie a legăturii conştiente şi intense a operelor lor cu creaţia populară.

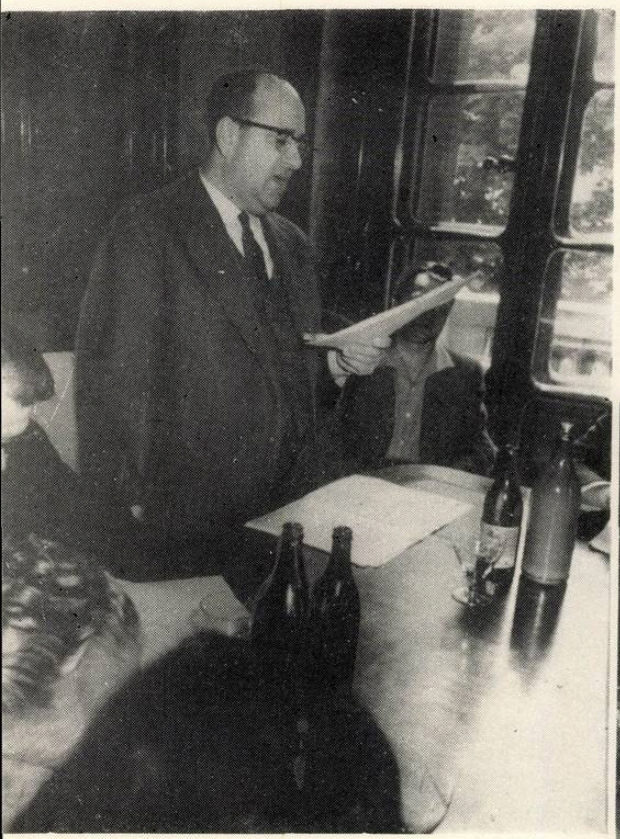
De la citatul folcloric la invenţia de esenţă folclorică, muzica populară a fecundat în fel şi chipuri inspiraţia creatoare, conferind muzicii culte originalitate, forţă, strălucire şi trăinicie. Compozitorul care se foloseşte de citatul folcloric, ca şi acela care inventă în spirit folcloric, operează o selecţie asupra materialului dat, selecţie firească subiectivă, dictată de ideile sale, de formaţia sa, de gusturile sale. Adevăratul creator nu preia însă materialul folcloric sub formă de prefabricate, pentru a-şi înseila opera. În cel mai elementar act de creaţie, compozitorul modelează acest material, îl face să răspundă cît mai aproape intenţiilor sale, necesităţilor de conţinut. Acest lucru constituie un firesc proces de creaţie, în cadrul căruia lărgimea concepţiilor de viaţă, experienţa, maturitatea, măiestria profesională, îl ajută să-şi realizeze lucrarea artistică la un înalt nivel.

În discuţiile teoretice asupra specificului naţional în artă se afirmă adesea că mijloacele de expresie, specifice diferitelor forme de artă, nu sînt legate în aceeaşi măsură de cultura naţională, nu poartă în aceeaşi măsură amprenta specificului naţional. Poezia, bunăoară, este populară şi naţională prin însuşi materialul ei, în timp ce mijloacele de expresie ale muzicii şi ale picturii ar fi internaţionale (B. V. Tomaşevski: „Versuri şi limbă", Moscova, 1958).

Referindu-ne la muzică şi privind lucrurile în mare, am putea fi de acord că la baza melodiei de pretutindeni întîlnim acelaşi material sonor, că ritmul rezultă cam din aceleaşi raporturi de durate şi accente şi reprezintă cam aceleaşi proporţii şi simetrii, că legile de bază ale armoniei sînt de asemenea peste tot cam aceleaşi, mai ales în ce priveşte creaţia cultă. Mergînd însă mai adînc, se constată totuşi că melodia şi ritmul prezintă trăsături specifice de la popor la popor. Aceste trăsături ar ţine, după unii, de factura psihică a poporului, care la rîndul ei este determinată de modul de viaţă, de mediul înconjurător, de tradiţiile istorice şi sociale etc.

În mod direct însă, caracterele specifice ale muzicilor populare au fost determinate de limbă, care prin intermediul sistemului de versificaţie a trasat direcţia de structurare atît a melodiei cît şi a ritmului. Acest lucru este perfect demonstrabil prin metoda cercetării comparative.

Am vorbit în repetate rînduri despre legătura cu tradiţia, atît în ceea ce priveşte muzica populară, cît şi în ceea ce priveşte muzica cultă profesionistă. Pentru creaţia populară, prin tradiţie înţelegem anumite elemente muzicale — melodie, ritm, moduri, forme, chiar şi anumite melodii în întregul lor, care s-au transmis de-a lungul multor secole — dar înţelegem mai ales legile de organizare structurală ale melodiei, ritmului, modurilor etc. Ceea ce se transmite din generaţie în generaţie sînt în primul rînd aceste legi care fac ca tot ce se crează din nou, ca şi tot ce se împrumută, să fie integrat specificului naţional de bază.



Compozitorul Ion Dumitrescu prim secretar al Uniunii Compozitorilor din R. P. R., prezentînd referatul

Compozitorul Tihon Hrennikov, prim secretar al Uniunii compozitorilor din U. R. S. S., în timpul cuvîntului său

ASPECTE ALE CONSFĂTUIRII

Compozitorii Aram Haciaturian şi Dmitri Kabalevski în timpul unei audiţii la Uniunea Compozitorilor din R. P. R.

Compozitorul Zeno Vancea, rostindu-și cuvîntul

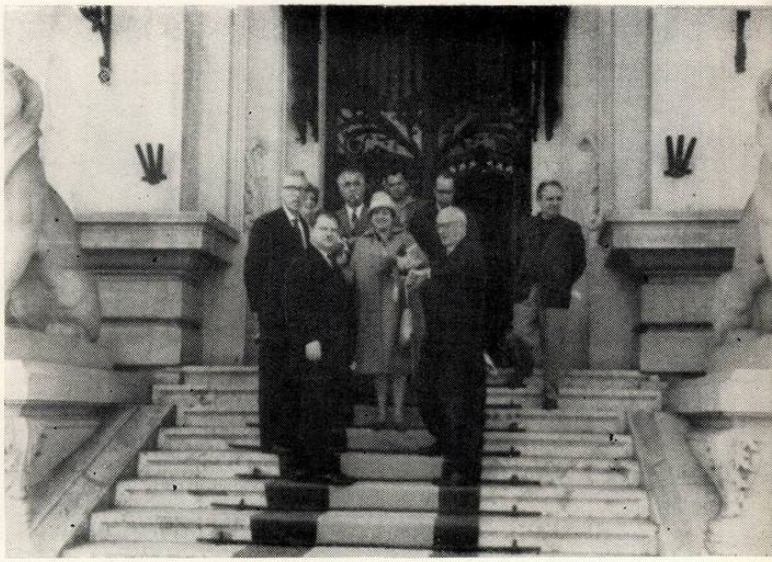
Aram Haciaturian în timpul cuvîntării sale

Convorbire între compozitorii A. Haciaturian, Theodor Grigoriu și Tiberiu Olah

Tihon Hrennikov oferă compozitorilor romîni un dar din partea delegației sovietice

Tihon Hrennikov și Ion Dumitrescu
la închiderea dezbaterilor

Grupul compozitorilor sovietici la ieșirea din sediul
Uniunii compozitorilor din R.P.R.



D. Kabalevski oferind autografe

Un grup de muzicieni sovietici și romîni la o masă
prietenească

Vizita compozitorilor sovietici
la Institutul de Etnografie și Folclor

Vizita la Conservatorul „Ciprian Porumbescu"

Aceste legi în folclor fac ca noul în formă să nu se rupă de tradiție, ci să crească din aceasta, prin îmbogățire și lărgire. Inovația este impusă, după cum s-a mai arătat, de conținutul nou. Între inovație și tradiție trebuie să existe neapărat, nu numai o puternică legătură, ci și o anumită pondere. Preponderența inovației asupra tradiției înseamnă îndepărtarea, mergînd uneori pînă la ruperea de înțelegerea maselor. De aceea inovația în mijloacele de expresie este cu adevărat valoroasă cînd nu se rupe de tradiție, cînd intervine și lărgește cadrul acesteia, cu scopul de a exprima cît mai adecvat conținutul nou.

Între folclor și creațiile culte ale înaintașilor nu există nici un fel de opoziție. „Între folclor și creația cultă nu este antinomie, ca între sălbăticie și civilizație. Amîndouă sînt moduri de universalitate, unul colectiv, anonim, și altul individual, în consensul colectivității". În momentul în care creația profesionistă nu mai este în consensul colectivității, se trece spre izolare, spre arta pentru artă. Condiția de a nu se rupe de mase este să se folosească un limbaj accesibil, în care elementele de expresie să poarte pe cît se poate amprenta specificului național.

Creația populară poate oferi creatorului cult un material bogat de inspirație : ritmuri variate și pregnante, o mare bogăție de moduri diatonice și cromatice, forme, proporții și simetrii melodice și ritmice, virtualități de polimodalism, poliritmie și procedee de execuție inedite, interesante.

Considerăm că perspectivele descoperirii în tezaurul folcloric a unor resurse înnoitoare inepuizabile sînt larg deschise. Recentele cercetări de folclor au stabilit că creația populară conține încă resurse ce nu sînt cunoscute. În folclorul romînesc, bunăoară, teza lui Bartok, potrivit căreia nu s-ar mai crea melodii noi decît în Maramureș, a fost infirmată de cercetările întreprinse de Drăgoi, Cocișiu și un colectiv de folcloriști, care au demonstrat înoirea permanentă a folclorului în toate centrele în care acum 50 de ani a cules Bartok. De asemenea, alte cercetări au descoperit moduri populare necuprinse pînă acum în culegerile existente.

În țările care desăvîrșesc astăzi construirea socialismului, în care în trecut, timp de decenii clasa muncitoare și țărănimea exploatată au luptat pentru eliberarea lor de oprimare, s-a constituit un folclor muncitoresc revoluționar, care îmbină în mod original intonațiile naționale cu cel ale cîntecelor de luptă caracteristice internaționalismului proletar. Aceasta constituie o îmbogățire importantă a tezaurului folcloric și reprezintă pentru compozitorii noștri de astăzi izvoare noi de inspirație.

În momentul de față, cînd creația muzicală din țările socialiste, chiar cele cu culturi relativ tinere, a ajuns să se afirme, ba chiar să devină importantă, precum și în condițiile intensificării legăturilor politice, sociale, economice culturale, artistice, dintre popoare, nu mai poate fi vorba de o izolare în cadrele strîmte ale unei culturi naționale izolate, și ale unei atitudini regionaliste, provinciale. Dar acest lucru nu îndreptățește cu nimic renunțarea la conturarea cu fermitate a personalității creatoare în cadrul culturii naționale specifice și a acesteia în contextul universal.

Din cuvîntul participanților la dezbateri

COMPOZITORUL ARAM HACIATURIAN :

Consider referatul ca foarte cuprinzător, întrucît a inclus toate problemele care frămîntă pe creatori, a argumentat într-un mod convingător tezele de care se ocupă.

Azi, mai mult ca oricînd, pe plan internațional, muzica are un rol deosebit.

În călătoriile pe care le-am făcut în occident, am avut prilejul să aud că acolo arta, muzica nu are nimic comun cu politica. Cred însă că lucrurile nu stau așa. Muzica — la fel ca întreaga artă — este ideologie și, în această luptă ideologică care se duce azi cu atîta acuitate, muzica și noi muzicienii avem un rol important.

Toți compozitorii doresc să scrie o muzică bună, să se bucure de popularitate, adică să atragă spre ei atenția milioanelor de ascultători din mase, să fie originali. Este de la sine înțeles că acel compozitor care nu tinde să fie original, nu trăiește — mă refer la opera sa — decît cel mult în timpul vieții sale.

Compozitorul trebuie să fie conștient de rolul social al creației sale. Tinzînd spre afirmarea personalității sale creatoare, îndepărtînd individualismul, el trebuie să țină seama de auditori, să țină seama de felul cum va fi primită creația sa.

Există în occident părerea că muzicienii din lagărul socialist — și în special cei sovietici — ar fi conservatori. Adevărul este însă cu totul altul. În occident există acea castă de oameni care s-au declarat avangardiști. Printre aceștia sînt foarte mulți absolut netalentați. Ei ascund lipsa de talent, pretinzînd că s-ar afla în frunte, că devansează epoca. Atitudinea lor este complet greșită. Dovadă este faptul că partizanii acestui curent sînt foarte puțin numeroși. De lucrul acesta am avut prilejul să mă conving în cadrul concertelor la care am participat în multe țări din Europa și din America.

Așa zisa lipsă de înțelegere din partea publicului auditor ei o raportează la cazuri din trecut, cînd unii compozitori la început neînțeleși de contemporanii lor, au reușit în cele din urmă să se impună. Ei uită însă faptul că, cu 150 de ani în urmă, cei care apreciau muzica erau foarte puțini, că masele largi nu erau atrase spre cunoașterea operelor muzicale, spre discutarea muzicii. În epoca noastră însă, muzica este apreciată de o masă imensă de ascultători.

O altă problemă este aceea a aspectului național. Consider că nici o realizare din istoria culturii nu a fost posibilă în afara caracterului național. Acest lucru trebuie înțeles însă într-un sens foarte larg. În raportul prezentat, această teză este foarte bine argumentată.

Clasicii ruși care au creiat școala națională rusă au realizat caracterul național în mod diferit. Mussorgski nu seamănă cu Ceaikovski, Glinka nu sea-

mână cu Rimski-Korsakov ş.a.m.d. Unii folosesc intonaţii naţionale, alţii nu folosesc nici citate, nici intonaţii naţionale şi cu toate acestea, lucrarea în ansamblu apare ca naţională. Caracteristice pentru elementul naţional sînt : temperamentul, trăsăturile poporului respectiv. Acestea determină caracterul naţional al unei opere muzicale.

În general compozitorii trebuie să experimenteze, să caute noul. Se poate întîmpla, într-adevăr, ca uneori aceste experimentări, aceste căutări să ducă la un impas. Dacă este vorba de tineri, acest fapt trebuie sesizat la timp, spre a se lua măsurile necesare pentru a-i apăra de acest pericol. De multe ori, însă, asemenea experimentări duc la soluţii noi, la rezultate folositoare.

Cred că un compozitor exigent trebuie să cunoască sute de cîntece populare, să le studieze. Fiecare compozitor trebuie să aibă sentimentul de patriotism, de mîndrie naţională pentru muzica poporului său.

Educaţia compozitorului joacă un rol important în creaţia sa. De aceea apreciez ca foarte important rolul uniunilor de creatori, cum este şi a noastră, în care se educă spiritul de patriotism adevărat şi cetăţenesc.

În continuare, vorbitorul a subliniat că muzicienii contemporani de valoare din Occident promovează principiile artei umaniste. El a încheiat apreciind însemnătatea deosebită a întîlnirilor de creaţie.

COMPOZITORUL ZENO VANCEA :

Amintind exemplul unor compozitori de seamă ai veacului nostru, a căror creaţie deschizătoare de drumuri este organic legată de muzica populară, şi subliniind concepţia largă creatoare a specificului naţional, în sensul aportului compozitorilor înşişi la afirmarea acestuia, vorbitorul a arătat :

Prin transfigurarea substanţei populare, se poate creia un limbaj muzical extrem de diferenţiat, care poate cuprinde şi exprima cu mare forţă stări emoţionale şi idei oricît de complexe. Totul depinde de forţa cu care compozitorul reuşeşte să procedeze la această transfigurare a substanţei populare.

Sînt de părere că e o mare greşeală să se creadă că dezvoltarea muzicii de inspiraţie populară s-a încheiat cu rezultatele ei de pînă acum, că muzica populară nu ar mai oferi resurse compozitorilor contemporani.

Compozitorii noştri nu au nevoie să-şi caute sursele de inspiraţie în altă parte, ca de pildă Olivier Messiaen, care îşi îmbogăţeşte mijloacele sale de expresie cu ritmuri hinduse.

Am afirmat în repetate rînduri ideea că muzica populară oferă imense posibilităţi ; în acest tezaur încă nu îndeajuns de exploatat, se găsesc elemente prin folosirea cărora se poate îmbogăţi muzica universală.

Bine înţeles, este necesar a ţine seama de cuceririle muzicii universale, de acelea care sînt într-adevăr progresiste, capabile de a exprima un conţinut bogat şi de a fi purtătoare ale unui mesaj.

COMPOZITORUL TIHON HRENNIKOV :

Ca şi prietenul Haciaturian, salut referatul prezentat de tov. Ion Dumitrescu.

Este greu de găsit în acest referat vreun loc cu care noi, muzicienii sovietici, să nu fim de acord. Fiecare teză din acest referat ar putea servi drept argument şi temei de analiză a căilor de creaţie ale muzicii sovietice — atît sînt de fertile principiile de creaţie afirmate de acest referat.

Ele pot fi ilustrate de întreaga istorie a muzicii sovietice.

Să luăm, de pildă, una dintre ele : contemporaneitatea. Desigur că cele mai bune lucrări din muzica sovietică sînt cele inspirate din viaţa noastră sovietică. Noi, compozitorii sovietici, ne mîndrim că pe baza lucrărilor muzicale sovietice se poate studia istoria poporului nostru sovietic, că aceste lucrări, care reprezintă istoria ţării noastre sovietice, sînt interpretate în întreaga lume şi că, deci, ele nu ne aparţin numai nouă. Ele constituie cea mai bună propagandă şi cea mai bună agitaţie pentru orînduirea noastră sovietică din care izvorăşte o astfel de artă.

Teza cu privire la caracterul naţional dezvoltată în referat, ar putea fi argumentată şi cu creaţia celor mai mari compozitori ai noştri. Să luăm, de pildă, creaţia lui Prokofiev, marele nostru compozitor, sau creaţia lui D. Sostakovici, remarcabilul compozitor rus, sau creaţia lui Haciaturian, la baza căreia stă muzica populară armeană. Să luăm creaţia lui Kabalevski, la baza căreia stă muzica populară rusă, ori remarcabilele creaţii ale compozitorului Jiganov, toate acestea — la care am putea adăuga şi multe alte nume de compozitori sovietici — au la bază muzica populară a popoarelor din care respectivii compozitori fac parte.

Şi este iarăşi foarte îmbucurător faptul că aceste variante de individualităţi de creaţie, această diversitate de colorit naţional pe care o înfăţişează, nu este numai apanajul culturii muzicale sovietice, ci este un bun al muzicii universale.

În apus se susţine că realismul socialist aduce fenomenele de creaţie la acelaşi numitor, că el nu dă posibilitatea personalităţilor creatoare să se dezvolte.

Practica muzicii sovietice, numele pe care le-am citat aici sînt cea mai bună dezminţire a acestor false afirmaţii ale propagandei burgheze. Adevărul este că iubitorii de muzică din lumea întreagă vor să asculte lucrările acestor compozitori, ai căror dirijori şi interpreţi în Occident sînt de multe ori oameni care nu nutresc o prea mare simpatie faţă de cultura noastră muzicală, dar valoarea, pregnanţa personalităţilor creatoare din muzica sovietică, interesul faţă de creaţia noastră, primează la aceşti oameni ca artişti.

Nu de mult a avut loc în Germania Occidentală prezentarea Simfoniei a XII-a a lui Şostakovici. După cum se ştie, această simfonie este legată de numele lui Lenin. Şi, în ciuda faptului că acolo au răsunat voci care s-au ridicat împotriva prezentării acestei

simfonii — proteste care erau lansate de cercurile oficiale din Germania Occidentală —, interpretarea acestei simfonii a trezit acolo un ecou larg, ceea ce a constituit un prilej de mîndrie pentru poporul sovietic.

În aceasta constă forța artei adevărate, artă care merge de la inimă la inimă și care este răspîndită în lumea întreagă, în ciuda opoziției cercurilor oficiale din diferite țări, în ciuda lipsei de dorință din partea lor de a propaga această muzică. Acestea sînt principii pe care se va construi viitoarea societate socialistă, principiile vieții noastre muzicale, ale marii arte socialiste.

În țara noastră există o tradiție minunată : aceea a întîlnirilor între conducătorii partidului și guvernului și creatorii culturii și artei noastre socialiste. Aceasta dovedește interesul conducătorilor partidului și guvernului față de creatori. Aceasta este legată de faptul că în țările socialiste statul acordă muncii noastre o atenție și o însemnătate uriașă. Munca pe care o desfășurăm are o mare importanță pe plan internațional, ea se bucură de grija conducătorilor noștri de partid.

Poporul și partidul ne-au trasat sarcina de a contribui la formarea conștiinței oamenilor, de a forma omul viitorului. Partidul și poporul nostru ne îndrumă deci să avem o atitudine de mare răspundere față de munca noastră și tradiția care s-a creiat în țara noastră, aceea a întîlnirilor cu conducătorii noștri, are ca scop să întărească combativitatea culturii noastre.

De cîte ori nu avem prilejul să auzim că ne invidiază colegii noștri de peste hotare, aflați în vizită în țara noastră, pentru faptul că de noi se interesează conducătorii noștri și în același timp cu cîtă durere vorbesc ei despre faptul că de ceea ce fac dînșii nu se interesează nimeni afară de unii — foarte rari — mecenați.

În aceste întîlniri ale noastre cu conducătorii de partid și de stat au fost expuse o serie de observații critice la adresa muzicienilor noștri. S-a arătat, de pildă, că din păcate unii dintre compozitorii tineri își pierd încă vremea în căutări legate de multe ori de moda occidentală. Din fericire, asemenea cazuri sînt destul de rare.

Am văzut că și la Dvs. se petrece același fenomen. Ar putea fi numărați pe degete tinerii compozitori care, în dezvoltarea lor, au dat un tribut acestor influențe apusene decadente. Totuși nu putem trece indiferenți nici chiar pe lîngă aceste cazuri izolate, pentru că ne pare rău cînd vedem că tineri compozitori talentați își pierd timpul în loc să cucerească poziții și să caute în direcții care să le aducă adevărate roade în creația lor.

Am avut ocazia, în ultimul timp, să călătoresc de două ori în S.U.A. Prima dată am fost împreună cu Kabalevski. Am vizitat multe universități. Am fost și la facultățile de muzică din America și am avut ocazia să discut cu tineri compozitori de acolo. Majoritatea tinerilor compozitori americani sînt legați, în creațiile lor, de sistemul dodecafonic. Ni se plîngeau că în țara lor nu se manifestă nici un interes față de creația lor. Ne-au arătat compozițiile, ni le-au cîntat. Toate lucrările seamănă între ele, personalitatea compozitorului dispare în mod absolut, fără să mai vorbesc de faptul că aceste lucrări sînt lipsite de emoție și de orice specific de creație națională. Toate sînt făcute după rețetele sistemului dodecafonic.

Dacă ne gîndim că sistemul dodecafonic există de 5 decenii și că nu a produs nimic pregnant, vă închipuiți valoarea lui. Și toți acești tineri compozitori, unii dintre ei chiar foarte capabili, sînt victime ale acestui sistem, care există în Occident. Dacă însă am lua tot compozitori americani, dar din generația mai veche sau de mijloc — Aaron Copland, de pildă — ei resping acest sistem dodecafonic. Ei scriu muzică normală, omenească și muzica lor se execută în patria noastră sovietică. O lucrare este mai bună, alta este mai slabă (aceasta se observă la orice compozitor), dar în creația lor se constată o atitudine sănătoasă față de muzică. Generația tinerilor este molipsită de boala modernismului, creația acestora nu are rădăcini sănătoase și, ca atare, rezultatul este un deplin dezinteres față de creațiile lor ; muzica lor nu este executată și atunci spun : „la noi se interpretează multă muzică sovietică, în schimb nimeni nu vrea să interpreteze muzică americană".

Tinerii dodecafoniști, legați de acest sistem, sînt total lipsiți de perspectivă. Nu numai în America, dar în oricare altă țară nici unul dintre marii dirijori, nici unul dintre marii interpreți nu includ în programele lor decît rareori muzica dodecafoniștilor sau avangardiștilor. Publicul, însă, nu vrea să asculte muzica dodecafonică, muzica ce nu spune nimic inimii. De aceea avangardiștii, moderniștii își fac singuri o reclamă stridentă. Ei nu au rădăcini, nu au legături cu masele și sînt nevoiți să înlocuiască lipsa de profunzime a muzicii lor printr-o zarvă mare și printr-o zgomotoasă propagandă în presă.

Trebuie să avem o poziție mult mai combativă, dovedind justețea pozițiilor pe care ne situăm prin interesul manifestat față de muzica noastră, de masele largi din lumea întreagă, și argumentînd printr-o largă popularizare a muzicii noastre.

Nu de mult Institutul american de cercetări sociale a întreprins o cercetare statistică cu tema cine dintre compozitori este socotit cel mai popular în lumea întreagă. Dintre toți marii compozitori din trecut, cel mai popular s-a dovedit a fi marele compozitor clasic rus Ceaikovski, iar dintre compozitorii mari din secolul XX cel mai cîntat și cel mai popular s-a dovedit a fi Serghei Prokofiev, marele compozitor sovietic.

Aceasta dovedește marea viabilitate a principiilor expuse în referat și împărtășite de noi toți.

Aș vrea să închei cu o chemare : să ne situăm pe o poziție mai combativă, să ducem pe arena muzicală internațională o adevărată luptă pentru principiile noastre dătătoare de viață, pentru estetica noastră care a dat naștere multor lucrări remarcabile, în muzica sovietică, romînească, cehoslovacă și a altor țări socialiste.

COMPOZITORUL ALFRED MENDELSOHN :

Dorim să educăm tînăra generaţie de muzicieni în spiritul culturii socialiste. Acesta este principiul călăuzitor, atît în creaţie cît şi în învăţămînt şi, în ansamblu, în activitatea desfăşurată de Uniunea compozitorilor noştri. Aceasta este şi raţiunea de a fi a Uniunii compozitorilor şi ceea ce uneşte Uniunile noastre într-un efort comun, într-un larg front.

În acest proces noi am obţinut o serie de succese ; s-a transformat şi se transformă mentalitatea creatorilor noştri, a studenţilor, a muzicienilor de toate vîrstele.

Culturii noastre socialiste îi este proprie dezvoltarea personalităţii, a individualităţii creatorului şi a creaţiei ca un aport la creşterea generală. Numai ea are valoare socială. Individualismul, izolarea, închistarea în sisteme închise sînt străine şi potrivnice dezvoltării muzicii realist-socialiste.

În această direcţie mai avem de luptat. Sîntem înarmaţi cu o concepţie despre artă care are la bază legătura cu viaţa, ca izvor nesecat de înnoire. De aceea căutăm permanent formele cele mai variate şi adecvate unei educaţii artistice complete şi cetăţeneşti.

După ce a prezentat aspecte ale bogatei activităţi de strîngere a legăturii compozitorilor cu oamenii muncii, cum sînt vizite în fabrici, şantiere, gospodării agricole colective, etc. vorbitorul a arătat :

Compozitorii au constatat maturitatea şi sensibilitatea oamenilor muncii care ascultă muzica destul de complexă ce li se prezintă. Un muncitor a spus : „Dorim să auzim în muzică tablouri ale vieţii noastre sufleteşti".

Cu prilejul unor audiţii muzicale la Casa de creaţie populară a oraşului Bucureşti, dirijorii corurilor de amatori au făcut, pe marginea creaţiilor compozitorilor noştri, observaţii foarte interesante. Iubitorii de muzică doresc lucrări melodioase, pline de viaţă, *„în care fiecare voce să cînte".*

La sediul Uniunii noastre ascultăm cu mult interes formaţiile artistice de amatori, care dovedesc o aleasă calitate a interpretării.

Am experimentat şi experimentăm forme de deplasare a unor grupuri de compozitori, uneori însoţiţi de scriitori şi de artişti plastici, în brigăzi complexe, în diferite centre. Aceste acţiuni au o dublă direcţie. Este vorba de a cunoaşte aspiraţiile maselor, de a cunoaşte mai bine nivelul, cerinţele artistice ale omului nou, iar prin acţiunea de iniţieri muzicale şi de discuţii cu dirijorii de coruri şi diferiţi activişti, să contribuim la educarea estetică a maselor.

Referindu-se la activitatea tot mai bogată a Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală, susţinută prin concursul Uniunii Compozitorilor, vorbitorul a subliniat că aceasta contribuie la întărirea legăturii creaţiei cu procesul de educaţie estetică a maselor.

Considerăm, aşa cum a reieşit din referat, că „accesibilitatea" nu este un termen imobil, rigid, ci corespunde unui proces care conţine mişcarea sa dialectică, ca şi raportul între tradiţie şi inovaţie, ca şi anumite elemente de scriitură. La noi există teren fertil, un public care primeşte cu bucurie şi apreciază arta mare, care acordă muzicii o mare importanţă în viaţa sa de toate zilele, un popor care ştie să cînte, dar să şi asculte muzică bună. Muzica a cîştigat importanţa unei probleme de stat, fiind condusă cu fermitate de partidul nostru.

În acest mers înainte sîntem uneori nevoiţi să atragem atenţia unor compozitori mai puţin experimentaţi, asupra unor devieri de la linia realismului şi să îndreptăm talentul lor spre muzica într-adevăr cu rădăcini adînci în masele populare şi destinată acestor mase.

Se pune din plin problema măiestriei artistice dincolo de orice criteriu de vîrstă, generaţie etc. Se pune problema rădăcinilor, destinaţiei sociale, a conţinutului şi formei, a specificului creaţiei muzicale, a caracterului de mase şi naţional al muzicii noastre ca formă a conştiinţei sociale revoluţionare, partinice, contemporane, aşa cum a reieşit din referatul nostru.

Afirmăm cu toată tăria superioritatea realismului socialist în muzică şi, în acest sens apreciez că întîlnirea noastră constituie un pas important în evoluţia muzicii noastre. Schimbul de informaţii între delegaţiile noastre va fi util şi pentru unii şi pentru ceilalţi. Să fim, ca muzicieni, în primele rînduri ale intelectualităţii noi, sprijinind activ construcţia socialismului şi a comunismului, sub conducerea partidelor noastre marxist-leniniste.

COMPOZITORUL TIBERIU OLAH :

Artistul nu se poate izola în „golful liniştit" al aluziilor romantice, delectîndu-se cu subtilitatea naturii proprii sau complăcîndu-se exclusiv în trăirea stărilor sufleteşti pur subiective. Arta este contemporană numai cînd se face cu sensibilitate şi pasiune ecoul actualităţii. Iată de ce apreciem atît de mult în creaţia muzicală sovietică spiritul activ, militant, revoluţionar, legătura cu viaţa şi lupta poporului, spiritul căutării creatoare şi înflăcărarea de care este pătrunsă.

Vorbitorul a apreciat, dintre lucrările compozitorilor sovietici ascultate recent, Cantata „Cîntecele războiului şi ale păcii" de A. Şnitke, datorită forţei dramatice realizată prin dezvoltarea creatoare a cîntecului popular. T. Olah şi-a exprimat şi unele rezerve privitoare la finalul lucrării, a cărui tematică apare mai puţin conturată.

T. Olah, în cuvîntul său, a acordat o atenţie deosebită „Oratoriului patetic" de G. Sviridov, lucrare în care compozitorul a reuşit să tălmăcească cu măiestrie textul marelui poet al revoluţiei, Vladimir Maiakovski.

În „Oratoriul patetic", a spus T. Olah, întîlnim o reuşită îmbinare a cîntecului de mase cu aceea a melosului popular rus ; recitativul, element ce ocupă un loc important în ampla lucrare vocal-simfonică, cuprinde numeroase inflexiuni specifice cîntecului de mase, tratat cu mijloace de expresie superioare, sugestive şi personale. Am apreciat măiestria şi simplitatea cu care autorul a tratat vocile corului, eficienţa scriiturii orchestrale şi judicioasa gradare sonoră a discursului muzical, ce tinde spre intense culminaţii.

Relevăm cu precădere scena „Convorbirea cu Lenin", deosebit de răscolitoare, de mare profunzi-

me, fără efecte exterioare. Deşi finalul ne atrage atenţia asupra unor momente izbutite, un caracter festiv nu îndeajuns de convingător face ca partea de încheiere a acestei ultime secţiuni să ne apară oarecum tributară unui monumentalism convenţional.

O bună apreciere a acordat T. Olah celor „Patru cîntece ucrainene" pentru cor şi orchestră, de L. Gabrovski.

De asemenea se impun atenţiei noastre cele 10 poeme pentru cor a cappella de D. Şostakovici. Scrise cu o remarcabilă inventivitate, atît sub aspectul polifonic, armonic şi ritmic, cît mai ales al coloritului şi efectelor sonore, care decurg din scriitura corală, cele 10 poeme reprezintă un admirabil model de măiestrie.

COMPOZITORUL NAZIB JIGANOV :

În stadiul actual al dezvoltării culturii noastre muzicale, a spus vorbitorul, nu se pot discuta numai problemele de limbaj, ci mai degrabă problemele de măiestrie. În acest cadru intră în primul rînd modul cum artistul, cu toate mijloacele sale, poate da viaţă celor mai frumoase gînduri şi idei ale contemporaneităţii.

Am auzit lucrări scrise într-un limbaj foarte modern însă din ele au rămas numai mijloacele, dar muzica nu ! Cînd artistul compune, nu este preocupat întotdeauna de felul armoniei pe care o va folosi, se presupune că în sinea lui el o posedă, exprimînd astfel sentimentele sale, gîndirea sa. Dacă este convins de o idee, toate mijloacele de expresie vor fi puse în slujba acestei idei.

Fiecare dintre noi reprezentăm un popor şi vorbim cu limbajul acestui popor. În Uniunea Sovietică sînt foarte multe popoare şi, începînd de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, multe din ele şi-au creat pentru prima oară cultura lor muzicală. În cultura muzicală a popoarelor noastre, nici nu poate fi vorba de dodecafonism. Compozitorii noştri sînt atît de legaţi de melosul popular încît nu le este necesar acest sistem. Ei au nevoie de măiestrie şi fără îndoială că o posedă, chiar dacă în unele cazuri nu au atins perfecţiunea.

În faţa compozitorilor naţionali din ţara noastră au stat unele probleme specifice. Ei reprezintă pentru popoarele lor prima generaţie de compozitori. Aceste popoare nu au încă o tradiţie, dar cred că în curînd o vor avea, pentru că ele au fost întotdeauna talentate, iar acum, ca niciodată în trecut, li s-au creat toate condiţiile pentru a dezvolta valorile lor spirituale şi culturale. În decurs numai de 50 de ani, ele au făcut salturi pentru care în regimul burghez ar fi fost necesari 200 sau 300 de ani !

Am avut ocazia fericită să vin pentru a doua oară în Romînia, unde m-am convins că compozitorii romîni, în majoritatea lor, sînt legaţi de creaţia populară. Acest lucru mă bucură şi am convingerea că toate sarcinile propuse, ca şi cele ridicate astăzi în referat sînt privite nu numai ca probleme teoretice, ci sînt aplicate în practică.

COMPOZITOAREA HILDA JEREA :

Dacă o mare parte a muzicii occidentale contemporane se caracterizează prin sărăcie de idei, lipsă de emoţionalitate, refugiul în abstract şi iraţionalism, uniformizare şi despersonalizare, aceasta se datoreşte crizei ideologice acute în care se zbate, ruperii ei totale şi ostentative de aspiraţiile maselor populare, ceea ce pe plan muzical se traduce, printre altele, în negarea fundamentelor naţionale ale muzicii populare.

Cu totul altfel se pune problema specificului naţional şi a caracterului popular în muzica realist-socialistă. Aici cunoaşterea şi reflectarea vieţii în creaţie — necesitatea primordială a artei noastre — poate fi înfăptuită printr-o largă şi multilaterală folosire a elementelor specific naţionale.

Transformările revoluţionare petrecute în ţările socialiste, tinzînd la stingerea deosebirilor fundamentale dintre sat şi oraş, au făcut ca şi în creaţia artistică populară — deci şi în folclorul muzical — să aibă loc un proces asemănător, care se află actualmente în plină evoluţie, avînd aspecte foarte variate, neaşteptate şi uneori chiar contradictorii, dar care în esenţă prezintă o tendinţă progresistă, înnoitoare. În muzica popoarelor noastre acest fenomen se reflectă prin ştergerea vechilor contururi stilistice, prin dispariţia treptată a unor categorii folclorice şi înlocuirea lor cu elemente noi, rezultate din contopirea intonaţiilor săteşti cu cele orăşeneşti, cu intonaţiile cîntecului muncitoresc revoluţionar, cu intonaţiile asimilate din muzica altor popoare.

O primă constatare care se impune din ascultarea lucrărilor primite din partea Uniunii Compozitorilor Sovietici este marea bogăţie stilistică a muzicii contemporane sovietice, care se datoreşte cu deosebire înfloririi culturii naţionale a fiecăreia dintre republicile sovietice. Alături de culturi muzicale cu puternice şi vechi tradiţii, asistăm azi la afirmarea crescîndă a unor noi culturi muzicale naţionale, care se dezvoltă în strînsă legătură cu marea cultură multinaţională a Uniunii Sovietice.

O altă constatare prilejuită de audierea lucrărilor compozitorilor sovietici este că tradiţiile progresiste ale fiecărei şcoli naţionale sînt dezvoltate într-un spirit nou, diferit de la un popor la altul, cu mijloace de expresie proprii fiecărei individualităţi creatoare. Şcoala muzicală armeană, de pildă, constituie un exemplu de dezvoltare creatoare a resurselor populare, de formare a unei culturi muzicale temeinice. Începînd cu remarcabilul muzician care a fost Komitas, despre care s-ar putea spune că a pus temelia acestei şcoli, continuînd cu Aram Haciaturian, care a dezvoltat aceste tradiţii, ridicîndu-le la o valoare internaţională, noua generaţie de compozitori ai Armeniei Sovietice : Mirzoian, Babadjanian, Arutiunian ş.a., contribuie la continua înflorire şi dezvoltare a culturii muzicale armene.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre şcoala muzicală gruzină, care se afirmă din ce în ce mai puternic prin creaţia valoroasă a unor compozitori ca : Maciavariani, Taktakişvili, Kvernadze, Nazidze, Ţinţadze ş.a.

Am mai putea sezisa, ca o trăsătură evidentă în operele ascultate, strădania susţinută a compozitorilor

sovietici de toate vîrstele, de a imprima muzicii lor — de la cîntec pînă la operă şi balet — un profund caracter popular, ceea ce asigură muzicii sovietice o largă accesibilitate, un cald umanism.

În sfîrşit, se desprinde şi o altă trăsătură — împletirea elementelor naţionale proprii muzicii sovietice, cu elemente specifice muzicii altor popoare, ca de exemplu în „Spartacus" de Haciaturian, „Othelo" de Maciavariani, „În calea trăsnetului" de Kara Karaev, „Schiţe africane" de I. Iuzeliunas. Cu deosebire în baletele „Spartacus" şi „În calea trăsnetului" întîlnim un exemplu de modul creator în care autorii au subordonat în creaţiile lor moştenirea folclorică naţională a unor teme cu puternică rezonanţă socială, general umană.

În continuare, vorbitoarea a exemplificat cele afirmate prin analiza unora dintre lucrările muzicale sovietice ascultate, relevînd aspectele valoroase ale acestora ca şi unele laturi mai puţin realizate ale creaţiilor ascultate.

COMPOZITORUL EDUARD MIRZOIAN :

Pot afirma că, mai mult sau mai puţin, cunosc creaţia compozitorilor romîni şi că prietenii noştri romîni, atît cei din generaţia înaintaşă cît şi cei din generaţia mai tînără, se pot mîndri cu mari succese în creaţie.

Noi, compozitorii sovietici, am putut constata că toţi compozitorii romîni se găsesc pe o poziţie foarte solidă şi anume aceea a realismului socialist. Pe lîngă aceasta, este vorba de o serie de personalităţi creatoare, pline de talent şi de originalitate.

Privitor la oratoriul „Constelaţia omului" de T. Olah, vorbitorul a spus :

Am fost pozitiv surprins de înţelegerea cu care Tiberiu Olah s-a apropiat de caracterul specific al versurilor lui Maiakovski, de atitudinea creatoare pe care a manifestat-o faţă de aceste versuri, în tot cazul mult deosebită de felul în care eu mi-aş fi reprezentat transpunerea muzicală a acestor versuri. Mi-am dat seama că compozitorul a fost convins de ceea ce a scris, şi această convingere a sa a reuşit să mi-o transmită şi mie ca ascultător.

Consider că puterea de transmitere, forţa cu care este convins ascultătorul şi influenţate masele, constituie un factor hotărîtor în ceea ce priveşte valoarea unei lucrări. În această lucrare am constatat prezenţa unei puteri de convingere. Dar acest tînăr compozitor are şi alte lucrări, din care lipseşte forţa de convingere. Aci se ascunde şi o primejdie — aceea ca adevăratele căutări ale unor compozitori de talent, puse în slujba găsirii unor posibilităţi expresive noi, să fie confundate cu unele căutări de dragul căutărilor, care sînt străine de adevărata artă.

Tineretul îndeosebi are nevoie de o atitudine cît se poate de înţelegătoare şi atentă faţă de el. Cînd se constată că un tînăr compozitor, în loc să dea lucrări valoroase, e subjugat de aceste căutări care nu-i permit să-şi afirme ideile, să se afirme pe el însuşi, criticarea acestei îndepărtări sau rătăciri trebuie să fie făcută cu o mare atenţie.

Tinerii nu trebuie dădăciţi, ci învăţaţi. Cred că un artist adevărat şi talentat nu se poate rupe de realitate, mai ales dacă şi-a făcut educaţia în contact cu un public sănătos. Dacă în acest mediu sănătos apare un om care prin creaţia sa nu reflectă realitatea, atunci te poţi îndoi de adevăratul său talent.

Desigur, o individualitate poate tinde spre dramatism, alta este înclinată mai mult spre lirism, etc. În toate aceste cazuri, eu consider că fiecare în felul său reflectă, prin individualitatea şi personalitatea sa, epoca şi realitatea noastră.

Cînd vorbesc de bază, de un fond solid, am în vedere nu numai baza socială, dar şi legătura permanentă a artistului cu viaţa, acea legătură artistică. Părerea mea este că fiecărui artist îi ajută foarte mult întîlnirile cu poporul, cu publicul.

Nu trebuie să uităm că, pe drumul inovaţiei, în dorinţa noastră de a descoperi noi mijloace de expresie, de a releva şi mai mult individualitatea noastră creatoare, noi scriem pentru oameni, pentru mase şi, din acest punct de vedere, oricît de complexă ar fi muzica, ea trebuie să fie de o maximă claritate.

COMPOZITORUL ADRIAN RAŢIU :

Muzica simfonică ne apare puternică ancorată în contemporaneitate.

Chiar acele compoziţii care nu au un argument programatic declarat, prin caracterul concret şi plastic al imaginilor artistice, vorbesc ascultătorului despre problemele dominante ale contemporaneităţii. De la bine cunoscuta Simfonie a XI-a, „Anul 1905" de Şostakovici, pînă la Simfonia în Sol de Nikolaev, de la baletul „Spartacus" de Haciaturian, pînă la Simfonia-balet de Tamberg, de la Oratoriul patetic de Sviridov pînă la Simfoniile de Weinberg — creaţiile simfonice sovietice se încadrează în acelaşi tablou multilateral al unei arte pătrunse de cele mai înalte idealuri ale oamenilor epocii noastre.

O problemă de seamă este aceea a folosirii tradiţiilor muzicale naţionale, culte şi populare. Marele patrimoniu al muzicii clasice ruse este viu, permanent prezent în conştiinţa artistică a multora dintre compozitorii audiaţi.

Astfel, principiile simfonismului lui Ceaikovski, dramatismul încordat, profunzimea psihologică, dezvoltările tematice intensive, unele procedee orchestrale (ca, de pildă, utilizarea timbrului ca mijloc dramaturgic), au fost preluate creator şi dezvoltate original în simfonismul şostakovician.

Se întîmplă ca admiraţia pentru arta clasicilor ruşi să genereze o preluare insuficient de activă, trecînd din sfera principiilor generale de creaţie în aceea a împrumuturilor directe ale mijloacelor. Influenţe insuficient asimilate găsim în lucrări, de altfel de o sinceră muzicalitate, cum sînt : Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră de Nazidze, unde alături de un atrăgător dinamism prokofievian, apar, mai ales în partea lentă, elemente preluate din muzica lui Rachmaninov, sau Cvartetul Nr. 4 de Tzintzadze, în care sînt prezentate intonaţii ce-l amintesc pe Borodin.

Binefăcătoare pentru dezvoltarea actuală a muzicii sovietice este continuarea drumului creator al unor maeştri contemporani cum sînt Prokofiev şi Şostakovici. Compozitorii tineri ca Scedrin, Nazidze, Eşpai, Vainberg şi alţii au înţeles importanţa acestui izvor muzical vital care îi ajută să concretizeze mesajul contemporan al artei lor.

Am ascultat cu satisfacţie Simfonia compozitorului Kvernadze, a cărui gîndire simfonică vădeşte preocupări polifonice consecvente.

Am recunoscut de-a lungul lucrărilor audiate prezenţa constantă a inspiraţiei din muzica populară ca una din caracteristicile fundamentale ale creaţiei sovietice. Diversitatea multinaţională a peisajului muzical sovietic am regăsit-o în opusuri ale compozitorilor reprezentînd diferite republici, cum sînt: lucrările lui Sviridov, pătrunse de seva folclorului rusesc; simfoniile lui Ianis Ivanov, exponent de seamă al simfonismului leton; baletele lui Kara Karaev, care au făcut cunoscută sensibilitatea artistică a poporului azerbaidjean şi, îndeosebi, creaţia de prestigiu mondial a lui Aram Haciaturian, care şi-a întemeiat stilul său atît de personal pe poezia şi pitorescul melosului şi ritmicii muzicii populare armeneşti.

COMPOZITORUL DAVID GHERSFELD:

Aproape toate lucrările muzicale romîneşti de care am luat cunoştinţă, dovedesc că compozitorii romîni, atît cei vîrstnici cît şi cei tineri, se simt legaţi de poporul lor şi de problemele contemporaneităţii.

Printre lucrările pregnante aş vrea să citez oratoriul „Pe lespedea eroilor" de S. Sarchizov. Este o muzică foarte clară, foarte interesantă, o muzică măreaţă şi colorată, care glorifică trecutul eroic.

Dintre lucrările în care mi se pare că folclorul este evident, care sînt legate de tradiţiile bune, este şi Concertul pentru orchestră de Ion Dumitrescu. De la primele sunete se observă atitudinea compozitorului faţă de folclorul romînesc şi frumuseţile sale.

O impresie bună mi-a lăsat Simfonia a VII-a de Alfred Mendelsohn, deşi nu se prezintă unitară pînă la sfîrşit.

În legătură cu oratoriul „Constelaţia omului" de T. Olah vorbitorul a spus:

Ideea de a folosi versurile lui Maiakovski trebuie subliniată, mai ales cînd e vorba de aportul unui tînăr compozitor, însă trebuie găsite versuri care se pretează mai bine pentru a fi redate pe muzică. Mie nu-mi este clar de ce a fost necesar corul, care declamă aproape tot timpul în loc să cînte.

În ceea ce-l priveşte pe Vieru, el este apreciat la noi ca un talent adevărat. Nu este lipsit de importanţă faptul că a studiat în Uniunea Sovietică cu Aram Haciaturian. Totuşi Concertul său pentru flaut şi orchestră mi-a lăsat o impresie de inegalitate.

MUZICOLOGA ELENA GROŞEVA:

Discuţiile noastre arată că avem aceleaşi păreri în legătură cu problemele mari ale muzicii.

Creaţia muzicală contemporană romînească are un conţinut profund, un mare număr de compozitori, de la M. Jora, Marţian Negrea şi pînă la cei mai tineri, dovedeşte intensa preocupare pentru contemporaneitate şi bogăţie de stiluri, care se dezvoltă pe acelaş făgaş al realismului.

Cu multă plăcere am ascultat suita „Munţii Apuseni" de Marţian Negrea şi am fost uimită de măestria şi splendoarea compoziţiei.

Mă alătur acelora care şi-au exprimat păreri pozitive asupra oratoriului "Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov. Chiar şi atunci cînd nu cunoşti limba, imaginile lucrării îţi sugerează anumite aspecte şi îţi vorbesc despre ideea cuprinsă în muzică.

Acelaşi lucru se poate spune despre lucrarea lui Paul Constantinescu 7 cîntece din „Uliţa noastră". Acolo există episoade caracteristice, poate nu egal realizate, însă foarte sugestive.

De asemenea, m-au impresionat pozitiv oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, cîntecele Hildei Jerea pe versuri de Magda Isanos, precum şi alte lucrări vocal-simfonice.

Nu numai la compozitorii romîni, dar mai ales la compozitorii sovietici, ca şi la cei din Polonia, Cehoslovacia, mijloacele noi de expresie apar în special în domeniul muzicii instrumentale. Am impresia că din acest punct de vedere o cauză importantă o are inerţia. Are loc o imitare a lui Bartok, Hindemith şi a altor personalităţi. Probabil că atrăgînd atenţia asupra lor ele limitează oarecum sfera de căutări în creaţie. În acest domeniu, al limbajului, compozitorii romîni caută şi sînt preocupaţi. Tendinţa aceasta este vizibilă şi mi se pare că acest proces este foarte îndelungat şi nu ne putem aştepta ca la un moment dat un compozitor să găsească imediat acest limbaj nou. Procesul de cristalizare pe care îl înregistrează intonaţia în muzica contemporană, care constituie esenţa fenomenului, este foarte îndelungat şi incontestabil că fiecare compozitor talentat — iar talentul presupune priceperea de a asculta contemporaneitatea — îşi aduce aportul său.

Nu pretindem că din muzică trebuie să se desprindă neapărat şi direct caracterul naţional, să se desprindă precis elementele populare, etnografice. Caracterul naţional al muzicii nu rezultă din elementele direct populare, ci trebuie ţinut seama că la afirmarea acestuia este important şi aportul adus de marii creatori ai muzicii.

Mi se pare că în unele creaţii acest lucru se simte prea direct, nemijlocit, etnografic, fără o atitudine personală faţă de muzica populară, fără să se ţină seamă de felul cum a fost prelucrată această muzică de predecesori, de mijloacele de expresie găsite înainte de către alţi compozitori.

COMPOZITORUL TUDOR CIORTEA:

Salut cu căldură cuvintele pline de energie spuse de primul secretar T. Hrennikov în prima zi a discuţiilor. Ele se înscriu într-o chemare la adresa tuturor, o chemare la lupta pentru afirmarea şi mai puternică a concepţiei realist socialiste în arta muzicală.

Să ne înscriem în acest front împotriva frontului unor cercuri muzicale din Apus, care profesează o

estetică opusă, o estetică dizolvantă, propovăduitoare a haosului în muzică.

În continuare, compozitorul Tudor Ciortea a criticat tezele cuprinse într-un articol semnat de muzicologul Strobel, directorul revistei „Melos" din R.F.G., apărut în numărul 1 din 1963 al revistei. Vorbitorul a arătat că principiile artei moderniste sînt cu totul străine artei realiste, umaniste. T. Ciortea a combătut cu vehemență tezele muzicologului vest-german privitoare la așa zisul „efect de șoc", menit să înlocuiască, în arta modernă, vechea concepție despre frumos, la anularea factorului emoțional în procesul de creație muzicală, la exacerbarea individualismului, la caracterul intelectualist, cerebral, abstracționist, al artei, rezultat al sentimentului de spaimă (Angstegefühl) specific artei burgheze.

Subliniind că bogatele teme de inspirație din realitățile vieții noastre, ca și inepuizabilele resurse ale folclorului stau la baza creației puternice realizată de compozitorii noștri, fundamental deosebită de arta modernistă, vorbitorul a încheiat :

Am convingerea fermă că această muzică, așa cum o concepem noi, este muzica de viitor, cu cele mai multe șanse de a dura, pentru că se inspiră din realitate.

COMPOZITORUL VIKTOR BELÎI :

Am cunoscut o lucrare foarte interesantă, — Oratoriul „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu. Oratoriul ne-a făcut să constatăm cum se dezvoltă în creația romînească acest gen al cantatei și oratoriului, care ocupă un loc de frunte în preocupările compozitorilor romîni.

Am audiat Oratoriul "Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov și se pare că asupra tuturor membrilor delegației noastre a produs o impresie deosebită. Principalul ei caracter îl constituie lirismul, lipsa facilității, care se întîlnește des în astfel de lucrări mari, cu caracter monumental, pe teme cetățenești. Aci însă, autorul nu este simplu observator al fenomenelor și evenimentelor pe care le traduce în muzică, ci el le trăiește adînc și, în acest sens, lucrarea poate fi considerată lirică. Poate că dramaturgia nu este perfect realizată. Am impresia că nu este un echilibru între părțile repezi și cele lente, mai ales atunci cînd se succed părțile lente. Dar este posibil ca atunci cînd asculți lucrarea pe viu, această impresie să se atenueze.

Iată o lucrare a unui alt compozitor, foarte deosebită de lucrarea despre care am vorbit : oratoriul „Constelația omului" de Tiberiu Olah. Compozitorul și-a pus o problemă foarte dificilă. Greutăți imense apar în fața compozitorului pentru realizarea unui asemenea subiect. Maiakovski nu este ușor de transpus în muzică. Compozitorii sovietici au o mare experiență în exprimarea în muzică a versurilor lui Maiakovski ; cu toate acestea, și ei întîmpină dificultăți. Aș putea spune chiar că puțini au reușit și că înfrîngerile sînt foarte numeroase.

Sînt două căi de a aborda în muzică poezia lui Maiakovski. O cale este aceea a declamației, cale în care totdeauna muzica va fi subordonată versului. Compozitorii care abordează această cale caută intonații care să corespundă versului maiakovskian, caută corespondentul lui ritmic.

Cea de-a doua cale este mai complexă. În poezia lui Maiakovski, umanismul, lirismul au un caracter agitatoric, oratoric și sarcina compozitorului este de a simți acest context liric, ceea ce dă posibilitatea nu numai să urmezi poezia lui Maiakovski, ci să creezi și imagini melodice independente, de sine stătătoare. Această cale a urmat-o — și a reușit — Sviridov în Oratoriul Patetic

Nu aș spune că în oratoriul lui Olah — care și el a abordat această a doua cale — nu sînt imagini melodice, muzicale, dar în multe episoade subordonarea muzicii versului nu este în avantajul expresivității muzicale.

Personal consider încercarea lui Olah foarte bine intenționată, dar cred că în această problemă a întruchipării în muzică a poeziei lui Maiakovski sarcina e foarte grea și în fața noastră rămîne încă mult de căutat și de realizat.

Aș vrea să spun cîteva cuvinte despre lucrarea lui Paul Constantinescu 7 cîntece din „Ulița noastră". Îmi face impresia că cele mai puternice piese din această lucrare sînt cele satirice, ca de pildă „Colonelul", „Pitpalacul". Sînt și alte pagini expresive, dar mi se pare că din punct de vedere dramaturgic, în ansamblu, această lucrare nu a realizat culminațiile necesare. În „Greva", de exemplu, predomină episoadele tragice. Cred că problema dramaturgiei în cantate și oratorii merită să fie serios discutată ; și în lucrările vocal-simfonice de proporții mari ale compozitorilor noștri, se întîlnesc deseori lipsuri analoage în dramaturgie.

Nu știu dacă Marțian Negrea în Suita sa "Munții Apuseni" a folosit melodii populare autentice. Totuși ea produce o asemenea impresie, și aci mă alătur părerii tov. Groșeva că lucrarea se distinge prin foarte multă poezie.

Iată acum „Cinci cîntece pentru cor de femei" de Dumitru Capoianu. Autorul folosește cîntece populare rituale și în acest caz, desigur, este tentat să meargă pe drumul stilizării.

În acest sens, un exemplu de stilizare foarte rafinată, genială este „Nunta" de Stravinsky. Acolo s-a păstrat prospețimea cîntecului popular, dar compozitorul a manifestat în același timp o fantezie creatoare și un gust deosebit, așa încît lucrarea nu poate fi considerată ca avînd un caracter etnografic.

Foarte originală este lucrarea „Cîntece pentru cor de copii" de Liviu Glodeanu. Lucrarea este cu atît mai interesantă pentru noi cu cît ne dezvăluie un domeniu inedit și original din folclorul muzical romînesc, nouă destul de puțin cunoscut. Poate există aici anumite procedee unilaterale și o predominare a unor ritmuri cu caracter ostinat, dar lucrarea se impune prin prospețimea sa, datorită melodiilor cantabile extrem de expresive.

Cu părere de rău constat că uneori melodii foarte frumoase sînt mai slab dezvoltate, autorul acordînd prioritate elementului orchestral.

Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu mi-a plăcut de la prima pînă la ultima măsură prin caracterul său viu, prin dinamismul său care te cuprinde. Îți face o plăcere deosebită cînd într-un concert întîlnești un Allegro în adevăratul

sens al cuvîntului. Aş vrea să remarc pentru calităţile sale şi partea a doua a concertului.

Concertul pentru orchestră de Ovidiu Varga îmi lasă impresia unei muzici reţinute, sobre. Compozitorul a reuşit să realizeze o omofonie bogată în prima parte şi o polifonie ingenioasă în celelalte părţi.

În ceiace priveşte muzica de cameră, mi-a plăcut foarte mult Cvartetul nr. 6 de Mendelsohn. Cred că sarcina, pe care şi-a asumat-o compozitorul, de a întruchipa anumite personaje de basm, a fost bine realizată.

Lucrările lui Anatol Vieru : Cvintetul şi Concertul pentru flaut şi orchestră sînt scrise acum 5—6 ani. Fără îndoială că în acest răstimp compozitorul a evoluat. Lucrările amintite produc impresia unor intensive căutări de stil. Iţi face impresia că compozitorul, în fiecare măsură pe care a scris-o, vrea să fie expresiv la maximum. De aci şi schimbarea atît de rapidă a imaginilor muzicale, de aci şi caracterul dominant al temelor principale care este oarecum aspru, colţuros. Cu toate acestea, simţi că autorului nu-i sînt străine elementele melodice. De exemplu, în partea a 3-a a Cvintetului există un minunat episod melodic, dar el rămîne oarecum ca o insulă în această îmbrăcăminte. Urez compozitorului — poate că deja a şi reuşit acest lucru — să sintetizeze aceste elemente de început, să păstreze aceste elemente de expresie aspre, dar să le unească cu anumite elemente melodice mai dezvoltate. Îi mai urez să meargă spre o dezvoltare mai consecventă a ideilor sale. Această primă luare de contact cu muzica romînească mi-a trezit o mare simpatie şi un deosebit interes.

COMPOZITORUL OVIDIU VARGA :

Întîlnirea noastră este expresia înaltei răspunderi care ne revine ca artişti ai vremii noastre noi, însufleţiţi de o înaltă conştiinţă politică, de spirit partinic.

Trebuie să dovedim teoretic şi practic că sîntem nu numai păstrătorii celei mai înaintate tradiţii a realismului muzical, ci şi inovatorii autentici ai contemporaneităţii, stegarii progresului autentic al artei muzicale contemporane.

Mă declar întru totul de acord cu apelul făcut de tov. T. Hrennikov în şedinţa noastră, cu constatarea sa că în privinţa demascării acelor tendinţe dezagregante care se manifestă în activitatea unor muzicieni din ţările capitaliste, mai avem încă multe de făcut.

Este cunoscut faptul că în ansamblul muzicii contemporane din ţările capitaliste se petrec procese complexe şi contradictorii, ca rezultat al existenţei celor două culturi, ca expresie a luptei ideologice dintre cele două clase antagonice. Pe măsură ce cultura şi arta exercită o influenţă din ce în ce mai mare, tendinţele antirealiste ascund sub haina la modă a „libertăţii" în artă, a „avangardismului", sub pretextul apolitismului, o poziţie politică, ideologică anti-socialistă şi anticomunistă. Adesea această poziţie anticomunistă este afirmată în articole de denigrare a culturii şi artei din ţările socialiste.

Poziţia noastră trebuie să fie mult mai combativă, printr-o analiză ştiinţifică demascatoare nu numai a ideilor şi sentimentelor antiumaniste, anti-democratice, mistice, morbide, pe care le răspîndesc creaţiile decadentismului burghez dar şi printr-o analiză ştiinţifică şi demascatoare a unora dintre mijloacele de expresie, care nu numai că nu îmbogăţesc limbajul muzical ci îl desfiinţează ca mijloc de comunicare, anulînd însăşi raţiunea de a fi a muzicii.

Să luăm de pildă, unul din fetişurile de bază ale avangardismului occidental. După părerea mea, acest fetiş fundamental este principiul absolutizant al nonrepetiţiei.

Se ştie că toate elementele constitutive ale limbajului muzical, de la formele cele mai mici, pînă la cele mai ample, au la bază principiul repetării, al revenirii unor elemente identificabile melodico-ritmice, armonico-polifonice, timbrale şi arhitectonice. Aceste elemente repetabile în desfăşurarea discursului muzical fac posibilă identificarea şi memorarea lor, factorul memorie avînd un rol hotărîtor în procesul de înţelegere a discursului muzical.

Este evident rolul memoriei în procesul cunoaşterii, în general. Iată însă că de la începutul secolului nostru, tendinţele de dezagregare ale limbajului prin aplicarea mereu mai consecventă şi absolutizarea principiului non-repetării a dus la atematism, în locul conceptului tonal, la atonalism şi dodecafonism, în locul conceptului polifonic modal, la aritmie în locul conceptului metro-ritmic, la acel discurs incoerent, fără melodie în locul formelor arhitectonice şi la instalarea pînă la urmă a hazardului ca principiu de creaţie, în aleatorism.

Principiul non-repetării absolute, eliminînd contribuţia memoriei din procesul cunoaşterii şi înţelegerii muzicii, este anti-artistic, anti-uman. O asemenea muzică nu va putea fi înţeleasă niciodată, deoarece ea contravine însuşi procesului cunoaşterii şi înţelegerii.

O asemenea muzică nu va putea asigura acel fond aperceptiv atît de necesar înţelegerii muzicii prin educaţia muzicală, oricît de numeroase ar fi ascultările, chiar şi pentru specialişti.

Într-un articol recent al lui Pierre Boulez intitulat "Estetica şi fetişurile", liderul francez al aleatorismului ia poziţie teoretico-estetică împotriva unor aşa zise „5 fetişuri" ale muzicii realiste, pentru a afirma cu lux de amănunte propriul său fetiş : aleatorismul.

Pentru a da un exemplu de felul în care o inovaţie a fost folosită de unii sau alţii dintre compozitorii epocii contemporane, vreau să spun cîteva cuvinte despre inovaţiile marelui nostru George Enescu, a cărui creaţie reprezintă expresia unei înalte sinteze între tradiţie şi inovaţie, între naţional şi internaţional, între patriotism şi umanism.

Trăind într-o perioadă de ascuţire a contradicţiilor societăţii capitaliste, în mijlocul tuturor curentelor şi tendinţelor contradictorii şi formaliste ale artei burgheze, Enescu a ştiut să rămînă consecvent pe poziţiile realismului, găsind soluţii inovatoare de la o lucrare la alta, deschizînd căile largi ale şcolii muzicale romîneşti contemporane.

Moştenirea enesciană este deosebit de bogată şi înaintată, atît din punct de vedere ideologic-estetic, cît şi din punct de vedere al diversităţii mijloacelor de expresie inovatoare.

Mă voi limita la una din inovaţiile enesciene, născută din preluarea creatoare a unor elemente spe-

cifice folclorului nostru. Este vorba despre bicromatism, adică de utilizarea sfertului de ton.

Se ştie că problema bicromatismului a preocupat, în prima jumătate a secolului al 20-lea şi pe alţi muzicieni, dintre care vom aminti doar pe Busoni şi Alois Haba. Dacă la Busoni şi apoi la Haba, preocuparea pentru utilizarea sfertului de ton şi chiar a şesimii de ton decurgea din căutări formale, la Enescu ea era determinată organic de conţinutul unora dintre lucrările sale, ca de pildă Sonata 3-a pentru vioară şi pian în caracter romînesc sau opera vieţii sale Oedip.

În timp ce Haba a absolutizat aceste elemente, creindu-şi un sistem artificial de construcţie a limbajului muzical, fapt care a făcut ca atît sistemul cît şi creaţia lui Haba compusă în cadrul acestui sistem să nu aibă şanse de a supravieţui, George Enescu a utilizat bicromatismul ca element de îmbogăţire a altor mijloace de expresie, pe lîngă care bicromatismul se încadrează organic, fiind determinat, atît în Sonata a 3-a, cît şi în opera Oedip, de necesităţile de conţinut.

Principiile inovatoare ale moştenirii enesciene îşi aşteaptă încă o amplă valorificare, atît pe plan naţional, cît şi pe plan internaţional.

COMPOZITORUL PIOTR SAVINŢEV :

Cultura muzicală romînească a cucerit inimile oamenilor sovietici. Aceasta nu se referă numai la muzica populară, la muzica de dans, sau la creaţia de cîntece. Creaţia lui Enescu a devenit clasică, este cunoscută şi prezentă în repertoriile formaţiilor profesioniste.

În ultimii ani, imaginea noastră despre creaţia muzicală profesională s-a lărgit mult. Creaţia muzicienilor romîni a intrat temeinic în repertoriile orchestrelor noastre simfonice. Creaţiile lui Enescu, ale lui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Anatol Vieru şi ale multor altor compozitori sînt interpretate în Uniunea Sovietică. Chiar şi acum stăruie în memoria ascultătorilor lucrările interpretate la sfîrşitul anului trecut, aparţinînd compozitorilor Ovidiu Varga, Dumitru Bughici, Alfred Mendelsohn. Ele au avut mare succes, ceea ce constituie o dovadă în plus a interesului pe care auditorii sovietici îl nutresc pentru creaţia romînească. Muzica creatorilor profesionişti din Romînia este bogată, datorită legăturilor sale adînci cu muzica populară. Această bogăţie, această varietate de stiluri, uimeşte şi aş vrea să remarc acele căutări interesante în creaţie, ce ţin să redea contemporaneitatea.

Este destul să citäm lucrările care se deosebesc printr-o scriitură personală ca de pildă Preludiul simfonic şi Concertul pentru orchestră de coarde de Ion Dumitrescu, sau oratoriul Pe lespedea eroilor de S. Sarchizov, ori fragmentul din baletul Curtea veche de Mihail Jora. Tot aci am cita şi lucrările lui D. Capoianu, Divertisment şi Concertul pentru vioară, ori muzica lui de film. Tot aci îşi au locul Simfonia VII şi Cvartetul VI de A. Mendelsohn, suita În Munţii Apuseni de M. Negrea, Dansurile lui Z. Aladar, Concertul pentru harpă de Paul Constantinescu şi ciclul de 7 cîntece din „Uliţa noastră" ale aceluiaşi autor.

Concertul pentru orchestră de O. Varga, Concertul pentru flaut şi orchestră şi Cvintetul cu clarinet de Anatol Vieru, deşi sînt scrise mai de mult, au căutări şi truvaiuri care sînt foarte actuale. Nu putem să nu admitem Sonata pentru pian de Tudor Ciortea.

La aceasta trebuie să adăugăm poemele programatice, ca de pildă poemul simfonic Filimon Sîrbu de D. Bughici, Cantata Patriei de L. Profeta, Balada steagului de Sigismund Toduţă şi Ciclul vocal al Hildei Jerea.

Este îmbucurător faptul că tema contemporană nu rămîne numai anunţată în titlu, ci se simte foarte pregnant în sunetul viu al lucrărilor şi chiar în ţesătura muzicală.

Acest caracter concret intonaţional este caracteristic pentru o serie de lucrări programatice. Mă gîndesc la Cantata patriei de Profeta. Ne-am putut da seama că acolo sînt asociaţii intonaţionale valoroase.

S-a vorbit despre oratoriul Pe lespedea eroilor de Sarchizov. Mă alătur aprecierilor făcute. Poate nu este egal de reuşit, dar astfel de căutări perseverente în redarea temelor contemporane sînt foarte interesante.

Cît despre oratoriul Constelaţia omului de Tiberiu Olah, pe versuri de Maiakovski, părerea mea este că năzuinţele compozitorului de a reda patosul revoluţionar al maselor, modul cum a realizat partea de declamaţie a corului, ca şi alte soluţii, sînt foarte proaspete, iar caracterul original al tablourilor sonore atrage în mod deosebit atenţia. Este foarte interesant că partea însăşi de declamaţie a fost luată chiar din viaţă. Dacă am urmări tendinţele care se manifestă în creaţie la noi, de pildă, ar trebui să mă refer pe scurt la trecerea în revistă a creaţiei compozitorilor din U.R.S.S. care a avut loc de curînd. Ea s-a desfăşurat în cursul întregului an 1962 şi, trecînd peste faptul că spre sfîrşitul anului, au fost prezentate o serie de lucrări foarte bune, se constată în lucrările mari prezentate — simfonii, oratorii, cantate sau lucrările programatice — lipsa formei de concept cea mai adecvată. Această constatare a fost făcută de numeroşi tovarăşi.

În discuţiile care s-au purtat asupra lucrărilor noastre, s-au făcut multe observaţii juste, chiar dacă nu am putea fi de acord cu toate.

S-a vorbit, de pildă, pe bună dreptate, despre caracterul mai concentrat pe care ar trebui să-l prezinte o serie de lucrări, despre o folosire mai economică a mijloacelor de expresie, despre o utilizare mai reliefată, mai pregnantă a materialului tematic.

Cred că aceste constatări s-ar putea aplica şi lucrărilor prezentate de compozitorii romîni. De multe ori s-a constatat că deşi părţi dintr-o lucrare — luate separat — sînt foarte bune, în general, însă, forma lucrării în totalitate este deslînată. Şi noi remarcăm de multe ori, la tinerii compozitori în special, o închistare emoţională. Poate că greşesc, dar eu am simţit această crispare emoţională într-o serie de lucrări.

În continuare aş vrea să mă opresc puţin asupra dezvoltării ştiinţei esteticii muzicale, care trebuie să afirme principiile noastre de creaţie. Foarte interesant a vorbit tov. Varga şi sprijin cu toată căldura

ideile pe care le-a expus. Inovaţia se observă în acea bogăţie, în acea varietate de personalităţi creatoare, în varietatea şi bogăţia creaţiei legate de tradiţia naţională a ţărilor socialiste. Problema răspunderii pe care o are artistul în faţa poporului se pune astăzi cu o deosebită forţă. Poporul năzuieşte spre muzică, şi trebuie să ţinem seama de faptul că el dă foarte mult compozitorului şi deci are dreptul, la rîndul său, să pretindă.

În prezent, la noi se discută problema formelor de lucru în Uniunile de creaţie.

Problema caracterului nemijlocit al opiniilor este foarte actuală. Credem că sînt creiate toate premizele pentru o legătură şi mai strînsă de creaţie între compozitorii din U.R.S.S. şi cei din Republica Populară Romînă.

MUZICOLOGUL ROMEO GHIRCOIAŞIU :

După ce a menţionat aspecte ale activităţii desfăşurată de muzicienii clujeni pentru strîngerea legăturii cu oamenii muncii, R. Ghircoaşiu a subliniat :

În caracterul naţional al artei se îmbină doi factori : elemente ale intonaţiei folclorice şi limbajul universal, de o largă forţă generalizatoare, limbaj pe care omenirea l-a creat prin secole de artă muzicală.

Între cei doi factori — intonaţia populară şi limbajul cult muzical— nu este opoziţie, ci înrudire. Sinteza trebuie realizată de pe poziţiile esteticii realist-socialiste, care are la bază caracterul naţional popular al artei şi conţinutul ei larg umanist, socialist.

Mai mult decît oricînd, astăzi muzica trebuie să devină — după cum spunea Mussorgski — un mijloc de a sta de vorbă cu oamenii prin conţinutul şi limbajul său.

Urmărim cu interes munca muzicologilor sovietici de descifrare a vechilor manuscrise armene, georgiene şi studiul comparat al acestora cu folclorul contemporan. Aceste cercetări vor umple un gol în muzicologia mondială, căci completează cunoaşterea muzicii din bazinul Mării Negre în epoca antică şi feudală, ce nu este transmisă pînă astăzi decît unilateral, prin muzica Bizanţului.

COMPOZITORUL DMITRI KABALEVSKI :

Referatul tov. Ion Dumitrescu ca şi discuţiile au dovedit complecta unitate în concepţiile noastre estetice. Mai important ca oricînd, pentru că acum trăim momentul unei lupte foarte încordate, ale cărei particularităţi constau în aceea — şi cînd spun acest lucru am în vedere lupta dintre cele două ideologii, cea socialistă şi cea burgheză —, că una din forţe urmează o linie care merge ascendent, pe cînd cea de-a doua forţă reprezintă o linie care merge descendent.

Din felul cum se desfăşoară această luptă putem trage concluzia că ea nu devine mai simplă, ci dimpotrivă mai grea, pentru că acela care este condamnat la pieire îşi mobilizează toate forţele, iar acela care ştie că pînă la urmă va fi învingător, de multe ori, se autolinişteşte înainte de timp. Şi mi se pare că în prezent în această luptă ideologică, în special în muzică, ne lovim de următorul fenomen : inamicii noştri mobilizează forţe foarte puternice, în timp ce noi ne mulţumim adesea să constatăm lipsa lor de perspectivă.

Imaginaţi-vă un concurs de alergări, în care cei care sînt aproape de punctul de sosire, tac, nu-şi strigă victoria, în timp ce vreunul mai la coadă şi care poate nici nu mai aleargă, ci stă trîntit în şanţ, ţipă din toate puterile : eu sînt avangarda, eu sînt în frunte ! Cel din frunte nu strigă niciodată că este avangardă, iar publicul care se găseşte lîngă potou, aplaudă pe cel care sosește primul şi nu pe cel care ţipă mai tare ca oricînd că el este avangarda.

Înainte de a arăta ce este această „avangardă" aş vrea să spun că acest termen ar putea fi aplicat mult mai propriu şi mai just celor care practică arta realismului socialist. Dar lăsînd la o parte aceasta, mă întreb : Ce a dat artei avangardismul occidental? A dat sisteme dezvoltate de care nu mă voi ocupa în mod special : printre acestea cel mai dezvoltat sistem pe care l-a produs este dodecafonismul, atonalismul.

Uneori am auzit compozitori care se consideră că stau temeinic pe solul realismului socialist, spunînd aşa : dacă este folositor dodecafonismul, să-l întrebuinţăm şi noi ! Problema trebuie deci lămurită.

Tov. Ion Dumitrescu a arătat în referatul prezentat aci că fiecare sistem poartă în sine amprenta precisă a ideologiei al cărei purtător este.

Ce este dodecafonismul ? De multe ori dodecafonismul a fost considerat drept mijloc de expresie. Dodecafonismul însă nu este cuprinzător ; el nu cuprinde toată muzica clasică şi nici toată muzica contemporană. Dodecafonismul omoară caracterul naţional al muzicii, distruge personalitatea compozitorului. Apărut sub lozinca libertăţii, el s-a dovedit însă a fi cătuşa cea mai puternică a muzicii.

Dacă artistul are talent, fantezie creatoare, inimă omenească, el nu are nevoie de dodecafonism şi de nici un alt sistem dogmatic. Şi dacă ne-am referi la toţi compozitorii mari din secolul al XX-lea, vom constata că ei s-au ridicat în unanimitate — cu foarte rare excepţii — împotriva dodecafonismului.

Ni se pare important — mai ales pentru tineret — să se arate că dodecafonismul nu reprezintă un mijloc de expresie în muzică şi că acest sistem este o concepţie despre lume, o ideologie, iar cu mijloacele dodecafonismului nu se poate exprima nici o temă contemporană, chiar dacă ţelul pe care ţi-l propui este just.

Este aceasta progres ? Nu, nu este progres. Sînt convins că Prokofiev, care a redat muzicii din secolul al XX-lea trisonul şi tonalitatea, a fost mult mai îndrăzneţ decît toţi dodecafoniştii la un loc. Dar pentru această îndrăzneală mai este nevoie şi de talentul lui Prokofiev ; dodecafonismul însă este un sistem foarte atrăgător pentru oamenii lipsiţi de talent. Numai în felul acesta se poate explica faptul că un număr atît de mare de oameni au început să creeze în sistemul dodecafonic : pentru aceasta nu se cer prea multe !

Aşa fiind, cred că problema avangardismului, a îndrăznelii, problema : cine este în frunte, trebuie pusă într-un fel cu totul deosebit. Nu trebuie să strigăm că noi sîntem avangarda ci trebuie să arătăm că acela care strigă despre sine că este avangarda, în realitate

se împleticește în coadă. De aceea unitatea noastră de vederi pe care am constatat-o cu toții astăzi, este un lucru deosebit de important.

Sînt de acord că există o școală muzicală romînească contemporană, oricît de diverse ar fi personalitățile care alcătuiesc această școală națională. Aci aș vrea să susțin pe vorbitorii care au arătat că elementul popular, elementul național nu este numai ceea ce însuși poporul a dat compozitorului, dar și tot ceea ce compozitorii dau, în schimb, poporului. Enescu, de pildă, intră și el în această noțiune de național. Ca să mă exprim plastic, școala națională de muzică nu este numai solul, nu este numai lumina de pe acest sol, sau pomii care au crescut pe acest sol ; pe fiecare pom sînt ramuri care se pot usca, care cad. Desigur că un grădinar bun trebuie să vindece la timp ramurile care încep să se usuce. Poate că nu totdeauna sîntem grădinari buni în ceea ce privește propria noastră muzică, și nu pot să nu mă refer la faptul că problema celor două generații este falsă, este artificială și foarte dăunătoare. Cînd eu cu Haciaturian ne criticăm reciproc, spunem : Există raporturi bune între compozitori : ei se critică unul pe altul dar în același timp sînt prieteni ; dar dacă Haciaturian sau eu aducem critici unui tînăr compozitor, atunci cu siguranță că se va găsi cineva prin apropiere care să spună : „sînt două generații" !

Lucrul acesta nu este just. Între părinți și copii unitatea constă într-un singur lucru : părinții au trecut prin mai multe decît fiii, iar feciorii noștri au de parcurs un drum mai lung decît acela pe care-l mai avem noi de parcurs. Totuși, noi mergem pe același drum, iar dacă mergem pe drumuri diferite, atunci trebuie să fim foarte atenți, pentru că nu se poate considera că fiul are pe ale sale, iar tatăl are altele. Unul dintre ei s-a abătut din drumul drept, poate din lipsă de experiență, poate din cauza vîrstei înaintate. Dar ce rost are să vorbim despre fii și părinți ?

Acum în special este nevoie de eforturile noastre comune.

Am ascultat lucrări de compozitori romîni, toate acestea le consider ca formînd un singur pom, pe care deși există și ramuri mult mai tinere — observ totuși că aceste mlădițe au crescut din același pom, din ramurile lui mai bătrîne.

Am ascultat de multe ori Concertul pentru orchestră de coarde al lui Ion Dumitrescu. Ceea ce apreciez în mod deosebit la această lucrare este tinerețea, vioiciunea pe care o degajă, acel arc viabil care nu se găsește de multe ori în multe dintre creațiile tinerilor compozitori.

Dintre lucrările noi mi-a plăcut — ca și multor altora dintre colegii noștri — oratoriul Pe lespedea eroilor de Sarchizov. Am aceeași impresie ca și ceilalți ; lucrarea este foarte interesantă, cu atît mai mult cu cît astăzi este foarte greu să scrii pe teme ca aceasta, — pe asemenea teme s-a scris foarte mult — și să scrii în așa fel încît lucrările să ajungă nu numai la urechile, dar și la inimile ascultătorilor.

În ceea ce privește lucrarea lui Olah, Constelația omului, am avut discuții cu colegii mei. Găsesc în ea într-adevăr acea tendință sinceră și concretă de a ajunge la poezia lui Maiakovski.

Așa ceva se poate realiza în felul în care a realizat Sviridov cu mult succes, dar acest lucru poate fi realizat și mergînd pe alte căi. După părerea mea, Olah a mers în muzica lui simțind profund versurile lui Maiakovski. Autorul a știut în numele cărui fapt face respectivele căutări.

Cred că în muzica programatică mai totdeauna subliniem o singură latură pentru că în felul acesta auditorii o percep mai ușor. Dar mai este și o altă latură importantă. Programatismul ajută compozitorului să-și orienteze precis căutările. Este foarte greu să începi a scrie o sonată și să cauți apoi să te fixezi pe o idee principală. În fond care este aci interesul? Cred că aceste căutări ale compozitorului trebuie să fie orientate spre anumite scopuri artistice și ideologige. Nu trebuie să cauți pur și simplu o modulație interesantă, pur și simplu o armonie interesantă, o intonație interesantă. Iată de ce consider că programatismul este foarte important și de ce cred că el este acel ghid necesar compozitorului care caută noul.

Dintre lucrările noi mi-ar place să ascult ultima simfonie a lui Toduță. Am ascultat cîndva simfonia sa a II-a. Atunci am scris și un articol în care arătam că lucrarea mi se părea foarte artificială. Găseam că sînt doar niște note scrise pur și simplu și am considerat lucrarea ca formală. În Simfonia I ascultată recent însă am simțit un compozitor foarte viu. Nu pot spune că totul m-a satisfăcut pe deplin, însă în general este o lucrare foarte vie.

Și muzica celor mai în vîrstă, mai cu experiență și muzica celor mai tineri, dovedește superioritatea față de creația din Occident, față de creația din lumea burgheză.

În S.U.A. sînt foarte mulți compozitori talentați, însă o școală națională nu există. Am impresia că în prezent nici în Franța. Printre compozitorii francezi sînt foarte mulți talentați, însă nu se poate vorbi de o școală națională. Și în Anglia sînt mulți compozitori talentați — Britten și alții — dar școala națională nu există.

Există în schimb o școală națională romînească, o școală națională bulgară, o școală multinațională sovietică. Aceasta dovedește justețea drumului pe care mergem. Aceasta se datorește printre altele și faptului că pentru noi legătura cu viața nu este numai o lozincă, ci este fundamentul activității noastre.

Compozitorul trebuie să audă viața și nu să privească numai la ceea ce se întîmplă într-un colț sau altul. Un adevărat compozitor trebuie să audă totul și în primul rînd trebuie să asculte totdeauna graiul poporului său. Iar dacă un compozitor aude într-adevăr graiul poporului său, el fără îndoială, este pătruns de acest grai.

Iată de ce pe un pămînt străin, cei mai talentați compozitori încep treptat, treptat să se usuce.

Din păcate, de multe ori, noi privim încă simplist legătura cu viața. Se întîmplă așa : plecăm într-un colhoz, stăm acolo o săptămînă și la înapoiere scriem o partitură groasă despre viața din colhoz. Sau ne plimbăm pe un vas de la un port la altul și după aceea scriem un ciclu de cîntece despre marinari.

Îmi place foarte mult să călătoresc. Una dintre călătoriile cele mai interesante a fost aceea făcută împreună cu Haciaturian. Am străbătut Donbasul, cu

bazinul lui carbonifer, am fost după aceea prin pămînturile desţelenite din Altai. Intrînd în contact cu minerii nu mi-a venit în minte să scriu în mod obligatoriu despre mineri. Aceasta este foarte bine dacă reuşeşti. După părerea mea, însă, mai important este altceva: să scrii în aşa fel încît printre auditorii tăi de mai tîrziu să-i ai pe acei mineri, pe care i-ai cunoscut şi care au manifestat un interes uriaş faţă de muzica contemporană. Acest lucru este foarte important.

De multe ori ne întrebăm: Ce reflectă muzica noastră? Ce influenţă va avea muzica noastră asupra celor care o ascultă? Dar nu se poate ca muzica noastră să nu aibă un scop. Scopul muzicii noastre, care reflectă viaţa, este să influenţeze la rîndul ei viaţa. Aceasta mi se pare că este latura cea mai importantă a activităţii noastre. De multe ori ne izolăm în sfera noastră şi ne privim compoziţiile oarecum independent de felul cum ele influenţează la rîndul lor viaţa.

Am impresia că un caracter integru al muncii pe care o desfăşoară fiecare dintre noi ca şi acel al întregii noastre Uniuni trebuie să fie direct proporţional cu modul în care din birourile noastre influenţăm dincolo de cadrul Uniunii.

De aceea consider că această întîlnire trebuie să ne dea de gîndit şi că trebuie ca influenţa noastră a creatorilor să se exercite nu numai în ţările noastre ci în întreaga lume.

Iată de ce avem nevoie de unitate, de prietenie, iată de ce trebuie să ne unim forţele.

COMPOZITORUL ARAM HACIATURIAN:

În numele delegaţiei noastre sovietice vreau să spun că întîlnirea, discuţiile pe care le-am purtat au întrecut toate aşteptările. Ele au fost ample, aprofundate, şi vor avea — cred — urmări pozitive.

Ne-am informat reciproc — unii cu privire la situaţia muzicii sovietice, ceilalţi cu privire la situaţia muzicii romîneşti —, au fost discutate destul de aprofundat o serie de probleme teoretice. Au fost luări de cuvînt în care s-a făcut o trecere în revistă a situaţiei muzicii pe plan mondial, au fost atinse probleme privind sarcinile noastre de creaţie şi părerea mea este că s-au purtat discuţii atît de interesante şi cu atîta atenţie încît aş vrea să se desfăşoare pe un plan mult mai larg. Ar fi păcat ca ele să rămînă numai între noi.

Cred că fiecare dintre noi trebuie să se străduiască pentru ca toate cele ce au fost discutate aci să treacă dincolo de zidurile Uniunilor noastre şi dincolo de graniţele ţărilor noastre, să fie difuzate pe plan mondial.

Am impresia că una dintre cele mai importante concluzii ale acestei consfătuiri este condamnarea în unanimitate a curentelor dăunătoare care există în prezent în Apusul Europei şi cred că acum, în această mare luptă ideologică, consolidarea punctelor noastre de vedere are o mare însemnătate şi reprezintă o mare forţă activă.

Aci s-a vorbit destul de mult despre curentele moderniste din Apusul Europei şi despre modul cum masele privesc aceste curente.

Vreau să vă povestesc un fapt întîmplat recent la Roma. Am asistat la un concert care a avut loc între orele 6—8 seara, iar la ora 9 seara, am fost la Operă. Şi la acest concert şi la Operă au fost prezentate două lucrări contemporane italiene scrise în maniera dodecafonică. La concert s-a cîntat o lucrare simfonică a compozitorului Dellaforti. Publicul era foarte rafinat, foarte ales, un public care s-ar fi părut că ar putea să înţeleagă această muzică.

După 3 minute de la începerea concertului s-au pornit aplauze care erau atît de puternice, încît muzica nu se mai auzea de loc. Apoi au început fluierături şi la urmă o sală cu aproximativ 2000 de oameni s-a pornit să strige. Eu stăteam în primul rînd şi priveam publicul. Erau doamne şi domni cu lorgnete şi monocluri şi acest public, uitînd de „goma" lui, striga şi înjura revoltat. Toată lucrarea, care trebuia să dureze cam 20 de minute, a fost executată într-un vacarm de nedescris, iar dirijorul, talentatul Argenti, a ieşit din sală însoţit de zgomotul tocurilor ce loveau furios în podea.

Acelaşi lucru s-a întîmplat şi la Operă, unde a avut loc o premieră. Era şi aici, de asemenea, un public în fracuri şi toalete de gală, ai cărui componenţi aveau fiecare mişcare calculată. El a uitat de „eticheta" lui şi a început să strige şi să fluiere.

Vă spun toate acestea pentru că vreau să vă arăt, ca şi prietenul meu Kabalevski, că nu trebuie pus nimic cu capul în jos.

Această întîlnire şi aceste discuţii ne dau o şi mai mare încredere, o şi mai mare forţă pentru a deveni factori activi şi pentru ca să strige nu acel care a căzut în şanţ de pe pistă, ci acel care ajunge primul la potou.

Trebuie să folosim orice ocazie pe plan mondial spre a spune adevărul. Trebuie să afirmăm şi să apărăm principiile realismului socialist.

Aceasta este după părerea mea, concluzia principală a întîlnirii noastre.

În curînd ne vom despărţi, şi fiecare dintre noi va trebui să gîndească la cele dezbătute aci. Şi trebuie să şi compunem, pentru că oricît am vorbi, este necesar să demonstrăm prin creaţie principiile esteticii noastre.

Plecăm cu un sentiment de mare satisfacţie. Mulţumim Uniunii compozitorilor din R.P.R. şi tov. Ion Dumitrescu pentru excelenta organizare a discuţiilor noastre, a căror bază au constituit-o referatul şi luările de cuvînt, de un interes fundamental, care s-au prezentat aci şi vreau să repet ceea ce a spus şi tov. P. Savinţev, că aceasta este numai un început, că această întîlnire reprezintă o bună bază pentru alte întîlniri şi mai aprofundate, mai concrete, mai profesionale, întîlniri frăţeşti, de discuţii prietenesti în numele artei celei mai progresiste, arta realismului socialist.

COMPOZITORUL ION DUMITRESCU:

În numele compozitorilor romîni îmi exprim satisfacţia că partea cea mai importantă a întîlnirii noastre — schimbul prietenesc de păreri asupra problemelor actuale ale muzicii — se încheie cu rezultate rodnice.

În această privință, mulțumim tovarășilor sovietici, care au avut inițiativa acestei consfătuiri.

Așa cum s-a arătat în cadrul discuției, problemele legate de destinul artei muzicale în zilele noastre prezintă o importanță mai mare ca oricînd.

Ne aflăm în lumea care construiește socialismul și comunismul și sîntem alături de popor. Problemele artei noastre muzicale sînt strîns legate de problemele construirii socialismului, ale înfăptuirii revoluției noastre culturale.

În ultimul an, am avut prilejul să cunosc viața artistică din Paris. Observînd cu ochi atent, am constatat că viața muzicală din Apus, în ansamblu, se desfășoară în chip normal. La Paris, Opera mare, Opera mică, teatrele de operetă, șansonierii, teatrele populare, concertele marilor orchestre, filmele, utilizează o muzică valoroasă, nelipsind însă și creații mai puțin reprezentative. Publicul merge la concerte, la Opere, la operetă, ca și la noi.

În ceea ce privește pe moderniști, ei sînt constituiți în grupări restrînse susținute prin mijloace misterioase, sălile de concert ale acestora sînt populate de un public special, destul de redus.

În schimb, în critică și muzicologie, viața mișcării moderniste se reflectă în chip gălăgios, tapajos, agresiv. Dacă vrei să cumperi o carte despre problemele muzicii contemporane, ai să găsești foarte multe. Dar dacă alergi acasă și-i tai foile ca s-o citești, ai să constați că este o carte scrisă pentru a face apologia curentelor moderniste și pentru idolatrizarea slujitorilor lor.

Aceste fapte nu ne pot lăsa indiferenți. Nu există acțiune fără interes ideologic și fără interes material pentru negustorii de muzică corupți. Însă așa cum lumea capitalistă se împarte în clase antagoniste, tot astfel și viața muzicală a acestei societăți se împarte în curente și tendințe contrarii — cu muzicienii progresiști, care alcătuiesc cea mai mare categorie, și cu grupe mici de moderniști care acționează cu agresivitate și ostentație, vrînd să acapareze dreptul la întîietate prin subminarea adevăratei arte muzicale.

Este foarte important să subliniezi faptul că în grupa mare a muzicienilor adevărați, o mare parte o reprezintă tineretul și aceasta ne pune un balsam pe rana care se deschide, observînd această viață anarhică în muzica occidentală. În acest haos ideologic, tinerii compozitori se luptă cu toate greutățile, fără sprijin, fără îndrumare, de cele mai multe ori fără ieșire. O mulțime de curente și grupări fracționează unitatea de concepție necesară definitivării unei școli muzicale, reprezentative pentru cultura unui popor.

Tineretul nostru este serios și sănătos ; blocul compozitorilor noștri tineri, compus din tineri sub 40 de ani, de toate temperamentele, care se străduiesc — fiecare după puterile lui — să-și desăvîrșească personalitatea, este puternic și unitar. Acești tineri sînt copiii noștri sufletești. În ei am investit capital de preț. Inima noastră a bătut pentru ei într-o vreme cînd ne erau încredințați ca studenți la Teorie, Armonie sau Compoziție în Conservatoare. După aceea i-am considerat — și îi considerăm — colegii noștri.

De multe ori, poate fără să știe ei, sau să înțeleagă chiar, noi ne-am zbuciumat pentru ei. Cum am putea rămîne vreodată indiferenți în fața problemelor care-i frămîntă ? Cine iubește muzica romînească, și a dat dovadă de aceasta, nu poate să nu iubească pe oamenii ei și nu poate să nu poarte de grijă viitorului acestei muzici. Așa cum noi astăzi cinstim și înțelegem aportul lui Caudella, bunăoară, al lui Castaldi, al lui Otescu, al lui Cuclin, al lui Jora, al lui Enescu, tot așa sîntem convinși că și cei sub vîrsta noastră, pe măsură ce se integrează în colectivul mare al muzicii romînești devin și mai responsabili și mai patrioți și fără îndoială că ne vor cinsti și iubi, recunoscînd și celor mai mari și celor mai modești dintre noi rolul calității și aportul adus muzicii noastre.

În această privință mă asociez spuselor tov. D. Kabalevski, că cei ce născocesc și întreține o așa zisă problemă specială a „tineretului" trebuie să știe că aceasta este o falsă problemă.

Vrem să devenim artiști de renume european și mondial ? Cum adică : abdicînd de la personalitatea noastră ? Abdicînd de la specificul nostru și așezîndu-ne în coada turmei de așa zișii moderniști și avangardiști din Apus, mulțumindu-ne să ni se întindă, din milă, un blid de linte la masa gloriei internaționale ?

Cred că dacă vrem să ne afirmăm și mai puternic pe plan european, dacă vrem să devenim mondiali, trebuie să fim mai întîi naționali. Să pornim modești, să știm ce avem de făcut și să nu dormim liniștiți pe gloria obținută. Trebuie să luptăm din răsputeri pentru ridicarea patriei noastre, a poporului nostru și a culturii lui. Nu există artist reprezentativ al poporului său, pe care poporul să nu-l susțină, să nu-l apere, pe care poporul și cultura lui să nu-l impună culturii mondiale.

Dar de ce să fim moderni, devenind moderniști, abdicînd de la afirmarea personalității, individualității și specificului nostru ?

Este, oare, mai bogată, mai modernă, mai interesantă, mai puternică, mai mare, arta moderniștilor din Apus ? Este arta lor arta de viitor a omenirii ? Ce ne garantează acest lucru ? Sîntem noi în impas ? Oare poporul nostru, oamenii din popor, acei mulți oameni din toată lumea care îi stimulează și iubesc și îi onorează pe artiști, cred la fel, gîndesc la fel cu cei cîțiva negustori de muzică din apus, care vor să-și fructifice capitalurile în năzbîtiile isterice ale unor nebuni, care profită de o așa zisă libertate ?

Există în Apus mulți, foarte mulți oameni serioși, muzicieni de toate vîrstele, care se apropie de gîndirea noastră artistică. Muzica mondială se sprijină pe umerii acestora și nu pe activitatea neînsemnată a unor comedianți, exacerbată de reclama comerțului de mode și glorii efemere.

Popoarele, oamenii care trăiesc, care respiră și se bucură de soare, vor să se bucure și de muzică bună. Ei nu pot fi înșelați. Pentru această frumoasă țară, pentru umanitate lucrăm noi, pentru viitorul muzicii noastre să strîngem rîndurile.

Apelul tov. Hrennikov găsește în toți compozitorii romîni partizani activi, entuziaști pentru o acțiune ideologică de propagandă a principiilor esteticii noastre.

Ridicarea măestriei noastre, crearea de opere mari, puternice, emoționante și care să sporească tot mai mult prestigiul muzicii noastre, a tuturor — cu această lozincă să ne despărțim.

Conferirea Ordinului Muncii clasa I compozitorului Ion Dumitrescu

Pentru merite deosebite în domeniul creației artistice și contribuția adusă în dezvoltarea activității muzicale din Republica Populară Romînă, cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la naștere, Consiliul de Stat al Republicii Populare Romîne a conferit Ordinul Muncii clasa I compozitorului Ion Dumitrescu.

Creații romînești

Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea

Genul concertului orchestral s-a dezvoltat și definit istoricește în perioada preclasică și a clasicismului timpuriu. Sintetizînd pe anumite laturi activitatea muzicală a vremii, el consacră totodată munca colectivă în condițiile specifice practicii instrumentale de atunci. Dezvoltarea ulterioară a muzicii europene, social-istoric determinată, a prilejuit într-o perioadă de peste un veac și jumătate cultivarea consecvent predilectă a opoziției solist-orchestră, sub forma concertului instrumental cu acompaniament. A rezultat o intensă promovare și desfășurare a stilului virtuoz, individualizant, disciplina interpretativă ridicîndu-se la o nouă treaptă. Fenomenul este bine cunoscut. Tocmai referindu-se la frecvența lui hipertrofică în viața de concert, Enescu definea epoca sa ca fiind „a vedetei ambulante". În răstimp, s-au ivit, desigur, și lucrări, mult mai puține, pentru mănunchiuri de instrumente soliste și orchestră ; acestea, însă, nu modifică profilul unilateral pe care amintita perioadă l-a desenat în istoria genului concertant.

O dată cu începutul secolului XX, și — desigur nu întîmplător — odată cu dezvoltarea unor idei și principii noi, concertul pentru orchestră a redevenit actual. În esența sa, faptul apare, astfel, legat de reacția firească față de excesul individualist specific creației romantice și postromantice.

De asemenea, faptul apare pe baza circulației ideilor înaintate ale realismului, a concepției că inovația este procesul de progresare a tradiției. Pe de altă parte, noile condiții specifice muzicii actuale, noile ei cuceriri tehnice, nivelul mediu atins în interpretarea instrumentală, toate acestea constituiau premize pentru reluarea, pe altă treaptă, superioară, a unor vechi forme și genuri.

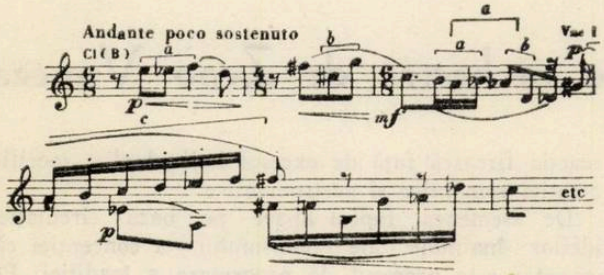
Corespunzător idealurilor estetice ale omului contemporan, concertul pentru orchestră îndeplinește astăzi funcții noi. Departe de a se fixa în formele consacrate, el cunoaște variate ipostaze. Efervescența căutărilor se manifestă atît în imagistica conținutului de idei și sentimente, cît și în arhitectonica structurilor sonore, de ansamblu sau detaliu, precum și în tectonica procesului dezvoltării.

Concertul pentru 9 suflători, pian, baterie și coarde de Zeno Vancea aduce o contribuție creatoare la tratarea genului. Lucrarea, compusă în 1961, e alcătuită din succesiunea a trei mișcări : 1) Introduzione — Sonata Ricercar; 2) Passacaglia; 3) Fuga.

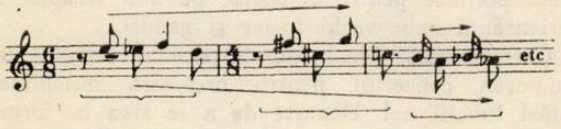
În mod caracteristic, partea introductivă toarce, dintr-un singur fuior melodic, cîteva elemente cheie

ce stau la baza întregii lucrări. Acestea se întreţes polifonic într-o fluenţă ce constituie o modalitate de expresie şi o imagine artistică totodată. Căci dacă desvăluie personalitatea autorului, tot ea este care dă sens discursului muzical, rezultat din multipli afluenţi melodici ce se încalecă şi se întrepătrund.

Iată expresia meditativă cu care clarinetul deschide drumul :

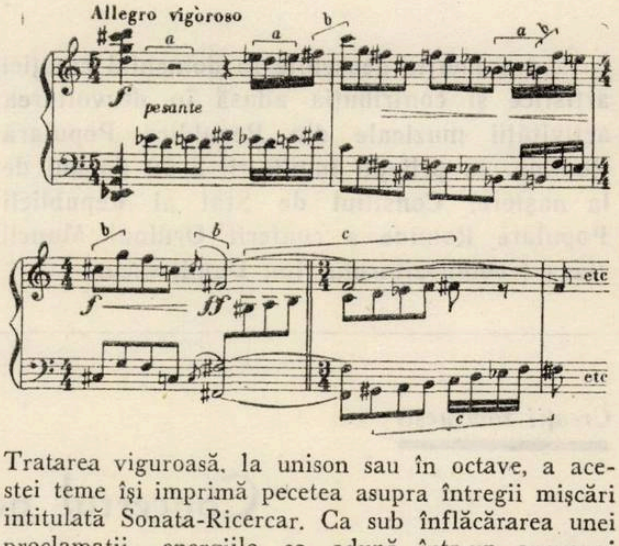


De la bun început, dialectica internă acţionează astfel încît în sînul aceleeaşi linii apar două voci

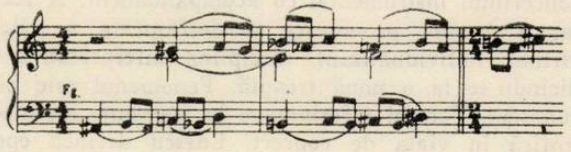


ceea ce curînd e urmat de intervenţia efectivă a unei a doua partide (violina I-a în măsura a 4-a). Procedeul se dezvoltă consecvent, angrenînd treptat şi celelalte partide (voci) ale orchestrei. Astfel, factura aminteşte stilul contrapunctic fugat, minus strictetea imitaţiei şi a intrărilor periodice. Pe de altă parte, însă, într-alt fel decît factura specific enesciană, aminteşte şi de eterofonia populară. Materialul melodic unic, cu uneori infime variante, este prezent la toate etajele, în toate straturile, la toate compartimentele. Este de observat că micro-structura lui pare să afirme simultan două feluri de organizare, unul direct aparent, concretizat în cîteva intervale, celule şi motive caracteristice (notate cu litere în ex. 1), altul indirect sesizabil, concretizat în trei tronsoane net delimitate, epuizînd totalul cromatic (vezi acoladele în ex. de mai sus). Fluenţa însăşi precum şi libertatea de mişcare a limbajului, acesta modal şi cromatic deopotrivă, constituie un discurs muzical de o anumită pregnanţă. El pare că parcurge, altminteri vertiginos, stări de spirit ca : meditaţie, avînturi lirice, efuziuni temperamentale, umor insinuant etc., etc. Asociate asimetriilor expresive ale periodizărilor, toate acestea închipuie un fel de peroraţie menită să ne atragă atenţia şi să ne familiarizeze cu substanţa propriu zisă a mişcărilor ce urmează.

După o scurtă fermată, şi cumva în antiteza celor precedente, izbucneşte răspicat, afirmativ, monumental :



Tratarea viguroasă, la unison sau în octave, a acestei teme îşi imprimă pecetea asupra întregii mişcări intitulată Sonata-Ricercar. Ca sub înflăcărarea unei proclamaţii, energiile se adună într-un angrenaj plurivalent ce intră în mişcare. Pe linii de forţă ce par să vină din toate direcţiile, frămîntînd unul şi acelaşi material melodic în continuă prefacere internă, periodizat foarte aparte, capricios, discursul se dezvoltă marcînd trei mari secţiuni sensibil egale: prima începînd cu fraza deschisă de mai sus, înlănţuită cu mereu altele deschise, avînd caracter expozitiv ; a doua, debutînd cu acelaşi cap tematic, tratat imitativ :

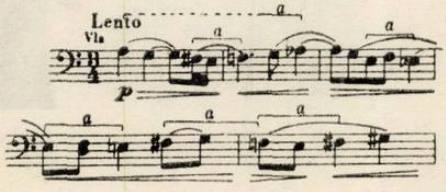


secţiunea dezvoltătoare, ale cărei surde ameninţări trec prin expresii aerian-melodioase în dezlănţuiri de scurtă durată ; ultima fiind o repetată insistenţă pe aceeaşi unică idee muzicală ce stă la baza întregii prime mişcări, acum potenţînd tensiunea emoţională.

Vechiul Ricercar din secolul XVI se bizuia şi el pe o singură idee tratată polifonic şi în formă liberă, de fantezie. Aci, în însuşi titlu, autorul sub-

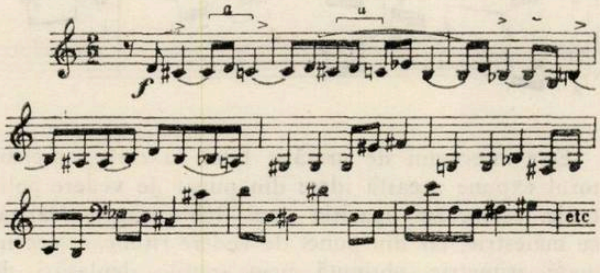
liniază dublul aspect (tradițional și totodată înnoitor) al muzicii sale, definind vechea schemă prin prisma unui conținut nou de idei și sentimente. Necesități de conținut au determinat de asemeni și caracterul și tehnica secțiunii mediane (dezvoltarea). Aceasta uzează mai mult de principiul „toarcerii firului" * și al osmozei motivice, decît de principiul fisiunii motivice consacrat de Beethoven în tehnica dezvoltării de sonată.

Dacă prima mișcare a Concertului are un puternic caracter lirico-dramatic, turnat într-un tipar complex de lied-sonată (cu o singură temă) sau de formă polifonică plină de fantezie, în *partea a doua* (Passacaglia) domină o expresie mai sumbră. Imaginile sonore evocă parcă tărîmuri necunoscute ; nu știi dacă ale lumii fizice ori psihice. Atmosfera puternic descriptivă se însenineză în ultimele tacte. Și dintr-o desfășurare amplu muzicală, construită pe varierea a cinci măsuri ostinato

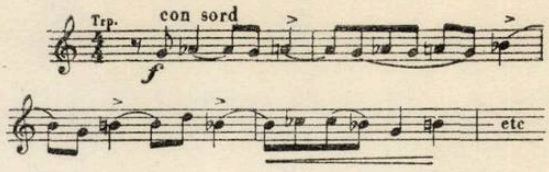


rămîn imprimate în amintire ca niște mari coloane, secțiunile corespunzătoare tratărilor diferite ale temei. Tînguitor polifonică, șerpuitoare, ritmicizată mărunt și înflorită, fragmentată ori nu, ea suferă transformări în cinci etape. Remarcabila măestrie polifonică a autorului își găsește aci deplin teren de afirmare. De asemenea, știința de a întrebuința artificiile contrapunctice cu economie îi conferă o calitate în plus. Cu toată complexitatea limbajului folosit, unitatea de substanță a întregului se impune direct accesibil, sesizant.

O dată cu *a treia* mișcare (Fuga), tema ei



face să apară asemănări decisive atît cu introducerea și ideea principală din Sonata-Ricercar, cît și cu tema Passacagliei. Mai jos vom vedea că autorul a ținut să accentueze și mai mult caracterul ciclic al lucrării sale. Oricum, tema Fugii se instalează răspicat, din expoziție și pînă la stretto-ul final. Expresia ei puternică domină întreg Concertul. Tratarea contrapunctică precum și cea orchestrală sugerează o epică de epopee. Coloritul acesta ajunge să influențeze puternic procesele tectonicii discursului. În plină desfășurare a Divertismentului central, tema apare la trompetă în următoarea înfățișare :



E limpede că răsturnarea temei (ex. 6) ne duce foarte aproape de Sonata-Ricercar (primele două măsuri ale exemplului 2). Chiar acesta este și sensul dezvoltării. Într-adevăr, după o succesiune de tratări ale unor fragmente în stretto, pline de plasticitate, orchestra citează răsunător tema — să-i zicem „a proclamației" — din Sonata-Ricercar (ultimele două măsuri ale ex. 2). Sfîrșitul lucrării sugerează ideea unei supreme încordări cu dezlegare abruptă.

Nu pare totuși că autorul ne redă ceva faptic, programatic, prin acest concert. Mai iute s-ar putea spune că, în trei etape net demarcate, el ne familiarizează cu simțămintele general valabile, măreție, tipice ale unei atitudini active față de viață, față de țelurile acesteia. Există aci un cert filon meditativ precum și, pe alocuri, o plasticitate viguroasă. Totuși, lucrarea ar fi cîștigat și mai mult, poate, dacă imaginile artistice particularizate ocupau mai mult loc. Într-adevăr, aici precumpănește hotărîtor un nivel de generalizare foarte înalt. El își spune cuvîntul în special în ce privește puterea de abstractizare a auditoriului. În contrast cu starea aceasta de lucruri, creația autorului prezintă, în unele lucrări din trecut, (ca Simfonietta, Rapsodia Bănățeană și suita „O zi de vară într-o gospodărie agricolă colectivă") o anume atentă proporționare a elementelor plasticizante de limbaj. Acolo, planul, în care se nasc imaginile artistice, este apropiat deopotrivă senzorialului ori afectului uman, pe cît de spontan solicită intelectul.

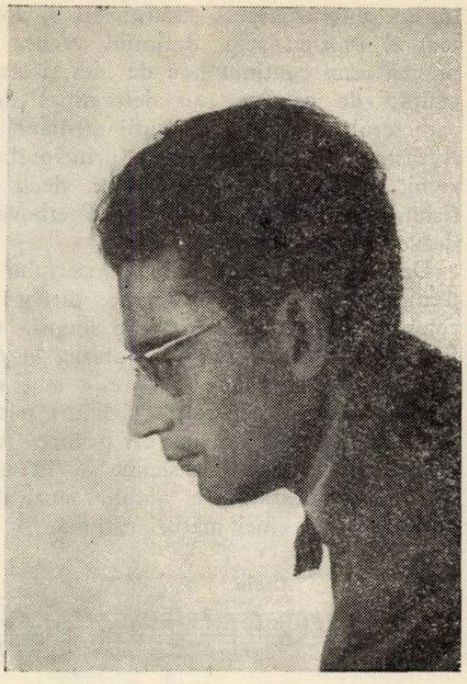
Considerațiile de mai sus nu scad valoarea lucrării analizate, valoarea mesajului ei. Muzicalismul acestui concert este de un optimism bărbătesc, reflectînd generalizat trăsături specifice gîndirii mature, simțirii tinerești. Desigur că aceasta nu este numai rezultatul melodicității, al jocului savant de scheme arhitectonice sau al orchestrării, ci al unei armonioase împletiri a tuturor componentelor, printre care polifonia ocupă un loc eminent. Multe aspecte tehnice ale limbajului folosit aci merită o privire aparte. Unul din lucrurile care se impun de pildă atenției este și locul conceptului în polifonia aceasta. Rezultanta verticală în conducerea melodică a vocilor este la Zeno Vancea nu un acord, după regula clasică, ci o multitudine de sunete, o țesătură armonică cu complexe relații și rezolvări interne. Avem de-a face, deci, cu o înlănțuire nu de acorduri ci de suprafețe acordice.

În concertul pentru orchestră, măiestria compozitorului și-a dat măsura. Substanța intelectivă, care ocupă un loc important, în elaborarea lucrării este pusă în serviciul sporirii puterii de convingere a Concertului. Aproape fiecare plan sonor, timbral, dinamic ori agogic contribuie la desvăluirea mesajului său artistic valoros.

ȘTEFAN MANGOIANU

*) Vezi articolele tipărite în revista „Muzica" sub titlul „Noțiunea de dezvoltare în muzică", de Zeno Vancea.

Interludiu simfonic de Mircea Istrate

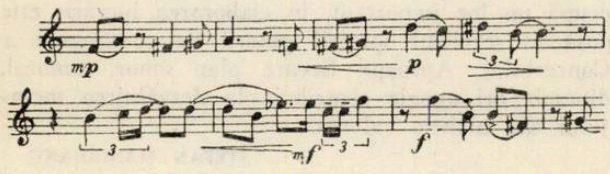


Între anii 1955—1956 tînărul compozitor Mircea Istrate a scris prima sa lucrare mai amplă, intitulată *Concert stereofonic pentru orchestre de coarde in memoriam George Enescu.* Partea lentă a acestei partite, *Interludiu simfonic,* poate fi interpretată și ca piesă de sine stătătoare.

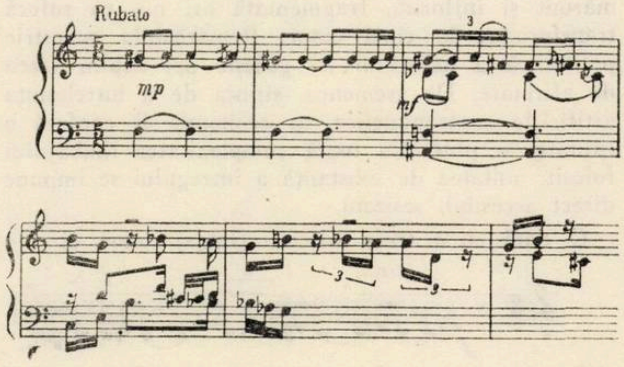
În această compoziție, Mircea Istrate reia un vechi principiu, al stereofoniei, principiu pe care l-am mai întîlnit în perioada de aur a polifoniei vocale, cînd creatorii foloseau mai multe formații corale, în așa fel grupate încît discursul muzical era redat din două sau mai multe locuri diferite. Procedeul tehnic amintit, deosebit de interesant și atrăgător, a fost părăsit în mare măsură în perioada clasică și a fost reluat abea în veacul trecut de către Hector Berlioz. În zilele noastre, compozitorii sînt preocupați și de acest aspect al artei sonore. Dintre compozitorii noștri, Mircea Istrate a realizat prima lucrare stereofonică în creația noastră scrisă pentru orchestra de coarde, din care se desprind adesea un număr mare de soliști.

Cele două orchestre apar ca două blocuri diferite unul de altul, ce redau, în același timp, discursul muzical al lucrării. În acest fel, execuția sugerează un caracter spațial. Părțile solistice sînt auzite din multe puncte ale orchestrei, oferind posibilitatea ca motivele să circule în cadrul aceleași partide, după cum spune însuși autorul — „în cazul amplificării sonore prin completare de la ultimul pupitru către primul — și invers —, în cazul diminuării sonore prin descompletare progresivă și prin trecerea unui contur melodic de la un pupitru la altul".

Interludiul Simfonic, punctul culminant al întregului concert stereofonic, este un poem dramatic, ce se desfășoară într-o atmosferă contemplativă și conține un patetism grav, realizat printr-o melodicitate nobilă și pregnantă. Pentru a exprima mai bine bogatul conținut de idei și sentimente al întregului interludiu simfonic, autorul și-a ales forma complexă a sonatei clasice, cu două teme principale care nu sînt însă puternic contrastante, și a preferat să aducă o mare varietate a substanței muzicale în dezvoltare și în special în codă. Prima idee ne impresionează în mod deosebit prin lirismul ei expresiv și dureros, ce ne amintește într-o oarecare măsură de intonațiile cromatice ale bocetului



A doua idee poetică se impune prin conținutul ei mai senin și conturează un climat melodic mai cantabil, mai puțin apăsător



Este interesant de urmărit felul în care compozitorul expune această idee: din punct de vedere polifonic, remarcăm apariția unui dublu canon realizat cu măiestrie, iar din punct de vedere ritmic, o accentuată asimetrie, obținută prin subtile deplasări de accente în cadrul măsurii de 5/8.

În dezvoltare, se produc ciocniri tematice intense, culminînd în acorduri masive și aspre, ce reflectă în mod sugestiv puternice frămîntări. În acest moment contrastant, este foarte bine venită întrebuințarea unui limbaj polifonic, în care se preia și se dezvoltă în mod creator principii și procedee ce aparțineau polifoniștilor școlii neerlandeze.

În reexpoziție, temele apar modificate astfel că prima idee, transformată într-o expresivă fugă la cinci voci, ne atrage atenția prin robustețe, în timp ce ideea secundă, care îi schimbă caracterul femenin și nostalgic în altul incisiv, constituie punctul culminant al piesei, unde se atinge printr-o judicioasă gradație o maximă intensitate sonoră.

În secțiunea finală atmosfera se relaxează, culorile armonice și orchestrale devin din ce în ce mai senine și se evidențiază pe prim plan o linie melodică caldă, optimistă.

Interludiul simfonic de Mircea Istrate, lucrare bine închegată și unitară ca stil, se distinge prin puternica forță emoțională. El ne înfățișează o originală și izbutită sinteză între melosul cromatic de tip bartokian, „parlando-ul rubato enescian" — ne referim în special la tema a doua, mai melismatică, presărată cu apogiaturi — și scriitura polifonică densă, ce ajunge uneori să conțină pînă la 10—12 voci reale. Deși în acest interludiu autorul exploatează posibilitățile tehnice ale coardelor, tinzînd de cele mai multe ori spre virtuozitate, lucrarea nu are nimic exterior, păstrînd sobrietatea, echilibrul și monumentalitatea clasicilor.

Pe lîngă remarcabilele calități ale lucrării, semnalăm și unele lipsuri cum ar fi asemănări între punctele culminante precum și unele lungimi în cadrul expoziției.

La succesul deosebit de care s-a bucurat lucrarea prezentată în primă audiție la Cluj, a contribuit și Filarmonica de Stat din localitate, excelent îndrumată de Mircea Cristescu. Este îmbucurător faptul că putem constata că o orchestră formată în majoritate din muzicieni tineri poate trece cu ușurință peste dificilele probleme ritmice și polifonice pe care le ridică partitura lucrării.

Reliefăm cu precădere redarea secțiunii medii și finale, în care interpreții au reușit să transmită auditorilor o puternică emoție artistică.

DORU POPOVICI

Aram Haciaturian la 60 de ani de viață

În iunie, anul acesta, Aram Haciaturian a împlinit 60 de ani.

Datorită originalității și vibrantului său mesaj umanist, numele lui s-a înscris la loc de cinste în istoria muzicii secolului XX.

În vîltoarea contradicțiilor artei muzicale, care, în occident, mai degrabă desbină decît îi stimulează pe compozitori, muzica lui Haciaturian răsună simplu și viguros, străină de orice estetism, asemeni cîntecelor populare șlefuite de scurgerea timpului.

Făcîndu-se cunoscut încă din anii conservatorului, el și-a cucerit faima mondială după victoria armatei sovietice, cînd, alături de Șostakovici, muzica sa a început să răsune din ce în ce mai frecvent în sălile de concert de pretutindeni.

Dirijînd propriile sale lucrări, turneele din Anglia, Japonia și America de Sud, concertele de la Paris, Helsinki, Roma, au fost adevărate triumfuri, unice în felul lor în muzica contemporană.

Această muzică, departe de a obosi, își dovedește la fiecare reluare, uneori chiar și după un timp mai îndelungat, viabilitatea, puterea ei de a emoționa.

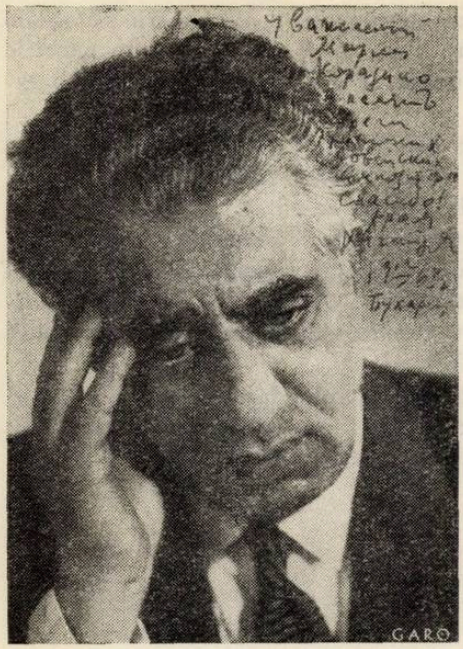
M-am gîndit de multe ori: ce face ca muzica lui Haciaturian să meargă atît de direct la inimile ascultătorilor?

Am studiat partiturile lui, l-am ascultat în sălile de concert la București sau la Moscova, am trăit în preajma sa ca elev de conservator și totuși nu pot spune că am descifrat în întregime „cheia" succesului său. În esență e desigur marele său talent, dublat de o concepție foarte solidă despre rolul social al artei. Dincolo de toate acestea e însă forța unui popor care, prin el, dă glas simțirii sale muzicale. Și, desigur, ca orice lucru deosebit de profund, această forță, care izvorăște din marea putere de creație a poporului scapă de multe ori analizei și cere o înțelegere mai pătrunzătoare a fenomenului.

Într-adevăr, generații de „așugi" anonimi care și-au depănat baladele vesele sau triste pe nesfîrșite melopei, cavalcadele de la hotarele Asiei centrale, cîntecele de joc, dansurile rituale și-au găsit în Aram Haciaturian pe cel care avea să le facă auzite și iubite peste mari depărtări, să atragă atenția întregii lumi asupra frumuseții melosului armean.

Înscriindu-se în marea cultură rusă, preluînd și dezvoltînd ideile marilor săi înaintași Balakirev, Borodin, Rimski Korsakov, Haciaturian face de asemenea o interesantă sinteză a acesteia cu cultura patriei sale care e în același timp nouă și milenară.

Arcuind lucrările sale mai degrabă după legile unei curgeri năvalnice decît după respectarea unor scheme formale, discursul său muzical are o puternică notă personală, iar pasiunea ardentă a ideilor sale muzicale, culoarea sa orchestrală recunoscută ca o contribuție de seamă la îmbogățirea paletei, justifică marea sa originalitate.



Cu acest limbaj atît de bogat în culori şi nuanţe, Haciaturian a exprimat idealurile măreţe ale umanităţii pentru care luptă astăzi popoarele care îşi făuresc singure istoria.

Ideea de libertate a celor asupriţi din baletul său „Spartacus", aceea a unităţii morale a omului de pretutindeni, care luptă împotriva morţii şi a războiului din Simfonia II-a „cu clopote", lupta pentru un trai tot mai bun în lumea satului colectivizat ca în baletul „Gayaneh", în sfîrşit optimismul tonic ce străbate lucrările sale concertante, sînt tot atîtea mesaje pline de vigoare, care afirmă viaţa.

Toate aceste calităţi deosebite fac din lucrările acestui mare compozitor sovietic bunuri ale culturii veacului nostru.

Patriot fierbinte, artist al poporului al U.R.S.S., Aram Haciaturian este în acelaşi timp militant pe tărîm social, profesor la Conservatorul din Moscova, unul din secretarii Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S.

Ca om, rar poţi întîlni atîta căldură şi inimă atît de prietenoasă.

În vizita pe care a întreprins-o în ţara noastră, împreună cu grupul de compozitori sovietici, el s-a reîntîlnit cu vechii săi prieteni romîni, a legat noi şi trainice prietenii.

Cu un interes de adevărat artist, el a ascultat muzica noastră populară pe care o îndrăgeşte de mult ca şi cea profesională pe care o admiră şi a avut cuvinte de laudă la adresa nivelului pe care l-a atins arta în ţara noastră.

Această vizită a avut loc puţine zile înainte ca el să împlinească vîrsta de 60 ani şi, cu o mică anticipaţie, l-am felicitat cu toţii călduros. Astăzi, în chiar ziua acestei aniversări, socotim că ea e o sărbătoare a muzicii de pretutindeni şi de aceea îi trimitem, în numele numeroşilor săi admiratori din Romînia, urări de viaţă lungă şi noi izbînzi artistice.

THEODOR GRIGORIU

Tihon Hrennikov

La 10 iunie a. c. Tihon Hrennikov — unul dintre cei mai talentaţi compozitori sovietici şi remarcabil activist pe tărîmul muzical şi obştesc — a împlinit 50 de ani.

Nu întîmplător el îşi întîmpină jubileul cu o operetă — o lucrare plină de viaţă, de înflăcărare, de veselie! Muzica sa sună proaspăt şi tînăr iar el însuşi este plin de atîta energie cu adevărat tinerească!

Talentul lui T. Hrennikov s-a manifestat în diferite genuri. El a scris opere şi simfonii, muzică pentru film şi pentru spectacole de teatru, cîntece şi piese pentru pian. Şi în toate aceste genuri şi-a pus pecetea democratismul — o remarcabilă calitate, proprie lui Hrennikov — artistul. Într-adevăr, el scrie muzică nu pentru „puţinii aleşi", ci pentru toţi. Nu-l vezi niciodată afişînd emfază, nu năzueşte spre complexităţi şi rafinamente. Cea mai atrăgătoare latură din creaţia lui este caracterul direct, sinceritatea, prospeţimea sentimentului. Nici nu ne miră faptul că muzica lui T. Hrennikov, clară, plină de sănătos spirit, şi-a găsit repede drum spre cercurile largi de auditori.

La fel ca şi alţi compozitori sovietici, T. Hrennikov îşi dedică multe din forţele sale activităţii obşteşti. El este Prim secretar al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S. (din 1948), deputat în Sovietul Suprem al U.R.S.S., membru în Comitetul pentru apărarea păcii, Preşedintele secţiei muzicale a Uniunii Societăţilor sovietice pentru legături cu străinătatea. Ţine conferinţe, scrie articole dedicate problemelor celor mai importante ale contemporaneităţii muzicale, vizitează străinătatea contribuind la întărirea legăturilor de creaţie între muzicienii sovietici şi cei de peste hotare. Şi indiferent ce activitate ar desfăşura, Tihon Hrennikov nu scapă niciodată din vedere sarcina principală care stă în faţa întregului colectiv de compozitori sovietici — lupta pentru principiile înalte ale realismului socialist, pentru o artă a marelui adevăr de viaţă.

T. Hrennikov s-a născut în vechiul oraş rusesc Eliţ.

La nouă ani a început să studieze pianul. La 13 ani a scris un studiu pentru pian, apoi marşuri, valsuri etc.

În toamna anului 1929, T. Hrennikov a intrat la şcoala muzicală „Gnesin" din Moscova. Aici a studiat compoziţia cu compozitorul M. Gnesin — elev al lui Rimski-Korsakov.

În anul 1932 a fost primit la Conservatorul din Moscova, la clasa de compoziţie a lui G. Litinski. Curînd a trecut la clasa remarcabilului compozitor şi pedagog V. Şebalin.

În acelaşi timp Hrennikov studia cu H. Neuhaus — reprezentant de seamă al şcolii pianistice sovietice.

Printre lucrările timpurii ale lui Hrennikov se relevă Concertul pentru pian (1933) — apreciat de public şi de cercurile muzicale. Muzica la piesa antifascistă „Mik" de N. Şostakov (1934), montată pe scena Teatrului de copii din Moscova, a pus bazele unei munci îndelungate şi foarte rodnice a lui Hrennikov în calitate de compozitor de muzică de scenă.

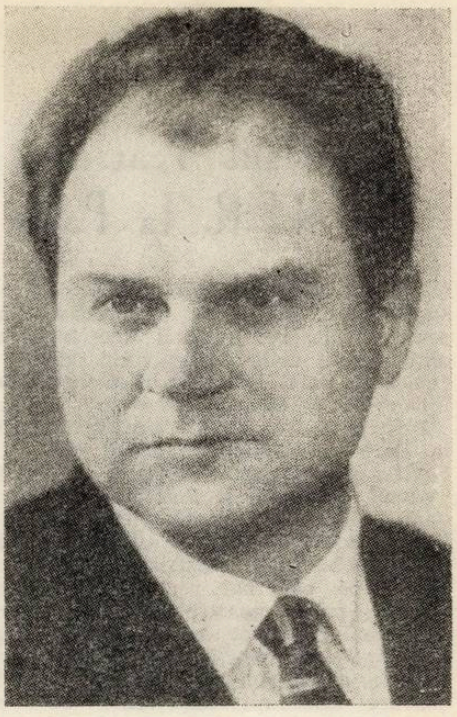
O importantă etapă în creaţia sa a marcat-o Simfonia I (1936), inclusă în repertoriul unor dirijori ca G. Sebastian, L. Stokovski, E. Ormandy, Ch. Munch.

În 1936, compozitorul a terminat conservatorul cu distincţie.

El a scris muzică la piesele „Mult zgomot pentru nimic" de Shakespeare, „Vinovaţii fără vină" de Ostrovski, „Venea un soldat de pe front" de Kataev, „Don Quijote" de Bulgakov (după Cervantes) şi altele. Pentru spectacolele de teatru el a compus numeroase cîntece lirice şi în gen de comedie.

Toate acestea au pregătit crearea primei opere a lui Hrennikov — „În furtună" (1933). Lucrarea a fost

la 50 de ani de viață



un mare pas înainte pe drumul dezvoltării artei sovietice de operă. Adresîndu-se unei teme politice contemporane, compozitorul a dezvăluit-o veridic, cu deosebit talent. În genul de operă el și-a găsit drumul, propriile sale procedee muzicale dramatice.

La baza operei se află romanul „Singurătatea" de N. Virta. Libretul este scris de A. Faiko. Lucrarea a fost creată în strînsă colaborare cu Teatrul muzical „Vl. Nemirovici-Dancenko". Acest remarcabil regizor a depus o importantă muncă de creație pentru realizarea spectacolului. Premiera a avut loc la 10 octombrie 1939.

Lupta împotriva contrarevoluționarilor (1920) și triumful adevăratului leninist — iată liniile principale ale dramaturgiei operei „În furtună".

Compozitorul a reușit să redea admirabil imaginile luptătorilor comuniști. Mișcătoarea poveste de dragoste dintre Lionka și Natalia, trecută prin aspre încercări, este întruchipată printr-o muzică plină de emoție, prin melodii atrăgătoare.

Puternicile conflicte sociale, ciocnirile dintre cele două părți angajate în luptă determină încordarea dramatică a lucrării. Dramatismul se împlinește cu un lirism clar, sincer. Hrennikov s-a folosit cu pricepere de formele cîntecului, bazîndu-se în bună parte pe folclorul orășenesc.

„În furtună" este prima operă în a cărei desfășurare apare V. I. Lenin.

Opera lui Hrennikov a fost prezentată de aproape toate teatrele de operă din U.R.S.S. și de unele teatre de peste hotare. O considerăm ca unul din modelele artei sovietice de operă.

În anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei, Hrennikov a apărut adesea în fața ostașilor sovietici interpretînd lucrările proprii. El se deplasa prin unitățile Armatei Sovietice iar ziua victoriei a întîmpinat-o în Berlin.

Curînd după agresiunea Germaniei fasciste asupra Uniunii Sovietice a apărut filmul „Păstorița și păstorul", cu muzică de Hrennikov, plină de optimism. Oamenii sovietici au îndrăgit deosebit „Cîntecul despre Moscova", scris în caracter de vals liric.

Compozitorul a creat multe cîntece bune pentru filmul „Ora șase după război" (1944), pentru piesa de teatru „Cîndva demult" de A. Gladkov — despre Războiul pentru apărarea patriei împotriva lui Napoleon, din anul 1812, despre o tînără femeie rusă ce s-a înrolat ca ostaș. Relevăm de asemenea cîntecele „Despărțirea", „Grozav luptă cei din Ural", „Cîntecul prieteniei", „Cîntec despre o fetiță din Moscova", în care s-a reflectat, în diferite feluri, epoca războiului.

Tot în acești ani a creat un ciclu vocal de cinci cîntece pe versuri de Robert Burns (traducere de S. Marșak).

Cea mai de seamă lucrare a lui Hrennikov terminată în anii de război este Simfonia a II-a *(1942). În ea se aud ecouri din furtuna războiului, de durere și mînie. Căutînd să dezvăluie caracterul popular compozitorul a realizat muzica folosindu-se de intonații din cîntecele rusești, ce-i sînt atît de apropiate.*

Îndată după încheierea războiului, Hrennikov a pornit să lucreze la cea de a doua operă a sa — „Frol Skobeev" — pe subiectul piesei de D. Averkiev. Această ideie a apărut sub influența lui Vl. Nemirovici-Dancenko. Libretul a fost creat de S. Țenin — artist și libretist sovietic. Premiera (1950) a avut loc pe scena teatrului „Stanislavski și Nemirovici-Dancenko", lucrarea a impresionat prin veridicitatea caracterizărilor muzicale — precise și reliefate, un comic foarte atrăgător, expresivitate melodică.

Compozitorul se adresează din nou muzicii de film, scrie „Cîntec de nuntă", „Marșul minerilor", din filmul „Minerii din Donеț", „cîntece tinerești din filmul „Trenul merge spre Răsărit", „Voi cîmpii, cîmpii" din filmul „Cavalerul stelei de aur".

Au trecut cîțiva ani și compozitorul a creat cea de a treia operă, „Mama", după Gorki, care reflectă lupta plină de abnegație a revoluționarilor ruși împotriva țarismului și a regimului de exploatare.

Opera „Mama" (libretul de A. Faiko) a fost prezentată în premieră pe scena Teatrului Mare din Moscova cu prilejul celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste (1957). Ea a fost prezentată de asemenea la Leningrad și Gorki. În această operă s-a manifestat năzuința lui Hrennikov de a scrie o muzică simplă, înflăcărată, de un sentiment cald și sincer. El a creat scene corale de masă pătrunse de patos revoluționar.

În ultimii ani, Hrennikov ne-a bucurat prin noi realizări în creație. Am aplaudat Concertul lui pentru vioară, interpretat de L. Kogan. Anul trecut a apărut filmul „Balada husarilor", după piesa lui A. Gladkov „Cîndva demult", cu muzica de Hrennikov. A renăscut din nou — de data aceasta nu pe scenă de teatru ci pe ecran — povestea unei fete-husar, participantă la războiul din anul 1812 (filmul a fost turnat în vederea aniversării a 150 de ani de la bătălia de pe Borodino). Iar în prezent, cînd se scriu aceste rînduri, a avut loc premiera operetei lui T. Hrennikov „O sută de draci și o fată".

T. Hrennikov și muzica sa are numeroși prieteni atît în U.R.S.S. cît și în alte țări. Și noi sîntem siguri că el va înfăptui multe lucrări bune, va dărui auditorilor multe lucrări scrise cu talent, originale, pătrunse de o dragoste fierbinte pentru viață și pentru oameni.

L. DANILEVICI

Succesul Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. la Paris

Ziarele, revistele, publicațiile de specialitate au adus numeroase mărturii despre succesul deosebit obținut de artiștii Teatrului de Operă și Balet în recentul turneu întreprins în capitala Franței.

Prin cele trei lucrări prezentate la Paris — Oedip, Bărbierul din Sevilla și Cavalerul Rozelor — Teatrul de Operă și Balet a înfățișat publicului parizian principalele aspecte ale repertoriului său, înmânunchind în distribuții de frunte pe cei mai reprezentativi artiști ai primei noastre scene lirice.

Turneul artiștilor noștri a avut loc într-un moment în care Parisul găzduia ansambluri și cîntăreți de valoare internațională, veniți de pe toate meridianele la manifestările prilejuite de sărbătoarea semicentenarului Teatrului „Champs-Elysées". Turneul a fost deci prilejul unei confruntări de amploare a artiștilor noștri cu protagoniști de seamă ai artei interpretative contemporane.

Reluînd ideea criticului francez Jean Heineman —, realizarea principală a turneului este aceea de a fi oferit parizienilor posibilitatea de a descoperi, sau mai bine zis de a redescoperi nepieritoarea frumusețe a partiturii operei „Oedip", căci pe lîngă generația mai tînără care lua pentru prima oară contact cu opera enesciană, se aflau în sală mulți dintre spectatorii ce trăiseră, în același cadru, premiera operei, la 10 martie 1936.

Publicul — în rîndul căruia se găseau proeminenți reprezentanți ai vieții muzicale franceze — a primit cu entuziasm această mare creație artistică, pe care Arthur Honegger o socotea „lucrarea capitală a unuia dintre cei mai mari maeștri. opera care poate susține o comparație cu vîrfurile artei lirice".

„A fost una din reprezentațiile cele mai perfecte pe care le-am văzut vreodată" a declarat, după primul spectacol cu Oedip, unui corespondent al Agenției France-Presse, Emanuel Bondeville, directorul operei din Paris.

„Artiștii — arată compozitorul Henri Sauguet — au realizat o adevărată performanță, interpretînd minunata operă a lui Enescu la un nivel pe care nici nu mi-l imaginam".

„Rar mi-a fost dat să văd — declara aceleiași agenții de presă Maurice Dirand — secretarul Asociației Naționale a Teatrelor Lirice — un spectacol pus la punct cu atîta minuțiozitate, totul cu bun gust, finețe. Un ansamblu perfect, soliști de mare valoare care meritau să fie cunoscuți de iubitorii de muzică din Franța".

„Am trăit o seară minunată — arată după primul spectacol Edmond Flegg, libretistul operei lui Enescu — poate cea mai fericită din viața mea. Artiștii operei din București au depășit așteptările mele. Le mulțumesc".

Iată ce scria în „Le Monde" René Dumesnil, unul dintre cei mai cunoscuți muzicologi francezi : „Enescu a extras din solul său natal toată seva care pulsează în întreaga desfășurare a muzicii și care exprimă o profundă originalitate. Trebuie să aducem mulțumiri operei din București care ne-a făcut să auzim din nou această capodoperă" iar Bernard Gavotty scria în „Le Figaro" că „orchestra vădește calități deosebite, iar cîntăreții în ansamblul lor sînt excelenți. Vocea cu un timbru bogat a baritonului Ohanesian dă un puternic relief lui Oedip. Ioan Hvorov, Zenaida Paly, Dan Iordăchescu și Valentin Teodorian sînt foarte buni. Corul, remarcabil, este de o desăvîrșită eficacitate".

Judecăți de valoare de acest fel am putut constata în toată presa pariziană, ceea ce demonstrează înaltul nivel la care colectivul nostru s-a prezentat la Paris.

„Interpretarea operei din București — scrie Jean Mistar în „Aurora" — este superioară din punctul de vedere muzical și al creației actorilor, spectacolului realizat la Paris cu Oedip în 1936".

„Execuția muzicală sub bagheta lui Mihai Brediceanu — scria corespondentul ziarului englez Times din Paris — a părut puternică. fermă și întru totul disciplinată.... Regia lui Jean Rînzescu și în special efectele de lumină au fost deosebit de subtile și impresionant de moderne... Din distribuția amplă și eficientă se remarcă David Ohanesian și Elena Cernei".

„În ceea ce privește execuția oferită de cîntăreții și orchestra Teatrului de Operă și Balet din București — scria Jacques Bourgeois în „Arts" într-un articol semnificativ intitulat „La 27 de ani după premiera sa mondială, Oedip de Enescu continuă să facă senzație" — dirijată de Mihai Brediceanu, ea apare cu atît mai remarcabilă cu cît lucrarea e foarte dificilă.

Corul a sunat superb, iar printre soliști trebuie citați David Ohanesian, un minunat Oedip, Elena Cernei (Jocasta), cu o expresie tragică foarte convingătoare și Zenaida Pally a cărei superbă voce a stîrnit admirația în rolul Sfinxului... Regizorul Jean Rînzescu merită felicitări pentru felul în care și-a condus interpreții spre un joc plin de intensitate și naturalețe.

În ansamblu, spectacolul romînesc cu Oedip de Enescu a constituit unul dintre cele mai bune spectacole de operă văzute de noi la Paris în ultimii ani".

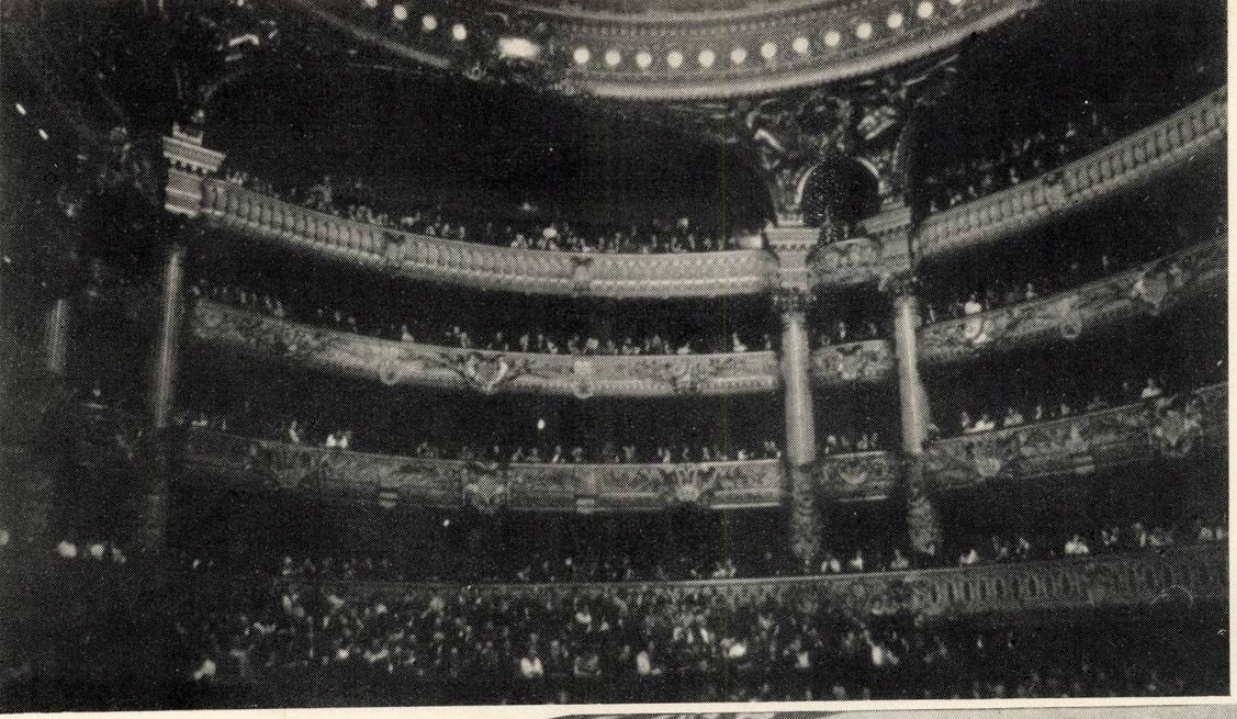
„Natural, — scria Suzanne Demarquez într-un amplu articol publicat în săptămînalul „Les lettres françaises" pe marginea spectacolului cu Oedip — corul joacă un rol important în acțiune și regizorul Jean Rînzescu a știut să profite de acest fapt. Coriștii (de o rară valoare) ocupă proscena, mai jos decît scena centrală care, ridicată, este rezervată exclusiv soliștilor și purtătorilor acțiunii. Aceasta a îngăduit reglementarea evoluțiilor scenice cu cea mai minuțioasă grijă, creînd o armonie a gesturilor și grupurilor, inspirată de basoreliefurile și vasele grecești. Imaginea obținută este deosebit de frumoasă. În ce privește costumele, scenograful Roland Laub păstrează tradiția, abuzînd totuși într-o anumită măsură de eșarfe și ghirlande. El folosește cu îndemînare proiecțiile, umbra unui uriaș sfinx fiind pe deplin evocatoare.

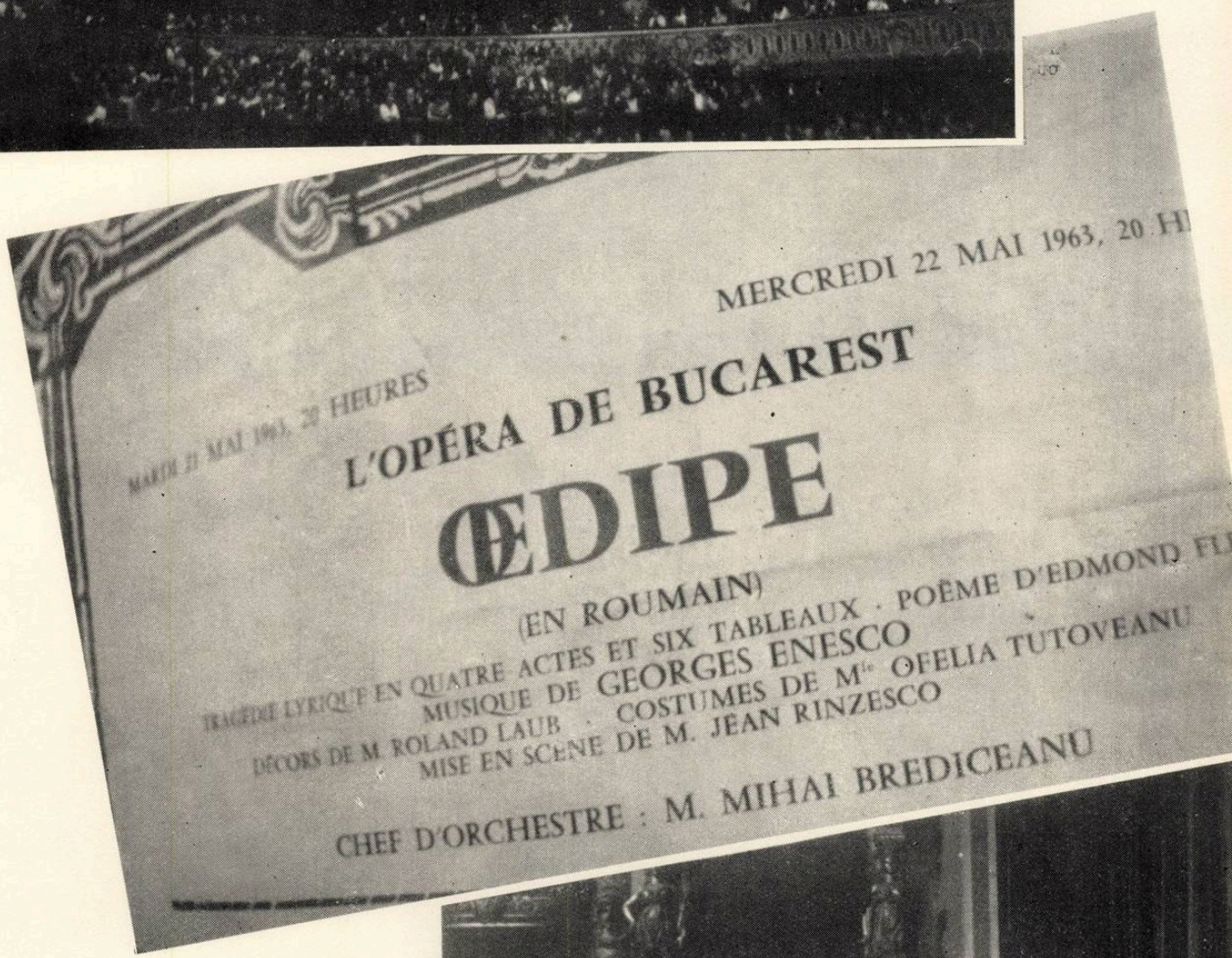
Interpretarea e de mare calitate. Vocile sînt, în genere, frumoase, lucrate cu grijă. Timbrul sonor al lui David Ohanesian (Oedip) jocul său variat, foarte dramatic, sînt cele ale unui tragedian liric desăvîrșit. Elena Cernei, sculpturală Jocasta, Zenaida Pally (Sfinxul), I. Hvorov (Tiresias), L. Konya (Creon) toți colegii lor, corul, orchestra dirijată de directorul Teatrului de Operă și Balet, Mihai Brediceanu, care e un mare dirijor, ne-au oferit un spectacol a cărui frumusețe n-o vom uita curînd".

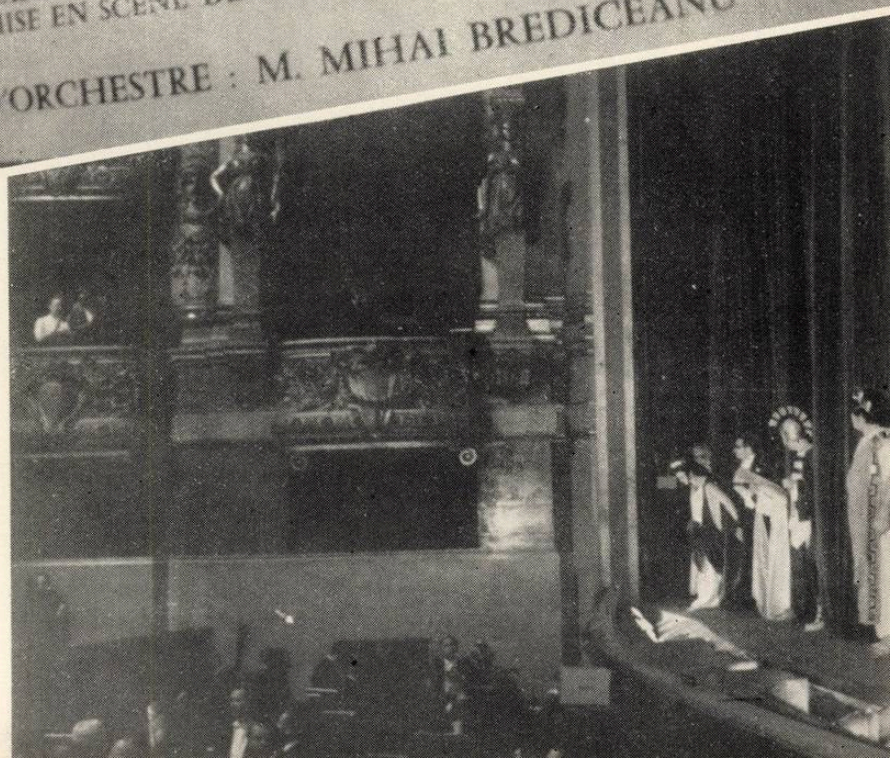
„Ansamblul bucureștean — scrie Marc Pincherle în „Les nouvelles littéraires" — ne-a oferit un Oedip de mare frumusețe în esența sa... orchestra alcătuită din elemente remarcabile este dirijată magistral de Mihai Brediceanu".

„Ansamblul din București este admirabil... — scrie Claude Rostand în Le Figaro littéraire, într-o cronică intitulată „București la Paris".

Frumusețea vocilor este un fapt general la acești interpreți ; ei se încadrează perfect diverselor roluri. Este absolut evident că în Romînia există o excelentă școală de canto. Ar trebui să citățm pe toată lumea în Oedip, pînă la cel mai modest dintre tebani. Să notăm numai cîteva nume : Elena Cernei, Zenaida Pally, Maria Sindilaru, David Ohanesian, Ion Hvorov, Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, Viorel Ban. Actualmente nu cunosc nici un ansamblu stabil care să ne poată oferi o interpretare muzicală







Imagini ale sălii Operei Mari din Paris în timpul spectacolului Oedip

Pe verso, jos: cîntăreţi romîni depun o coroană de flori la mormîntul lui George Enescu

și vocală de o omogenitate, și un astfel de nivel calitativ general.

Trebuie de asemenea să salutăm corul, a cărui disciplină, precizie, varietate și elan pot să dea o lecție binemeritată coriștilor Operei din Paris. Să salutăm de asemenea o orchestră de prim rang care s-a jucat cu cea mai mare naturalețe printre sferturile de ton și ritmurile asimetrice țîșnite direct din plaiurile românești pe care Enescu nu le-a uitat niciodată.

Acest Oedip rămîne de o rară frumusețe, aș spune de o sublimă frumusețe...

La pupitru, Mihai Brediceanu a condus superb reprezentația într-un stil foarte nobil și în același timp foarte viu..."

După ce a prezentat numai două spectacole cu opera Oedip, colectivul Teatrului de Operă și Balet a obținut de asemenea la Champs-Elysées, un mare succes cu Bărbierul din Sevilla și Cavalerul Rozelor.

„Avem o revelație — scria Jean Cotte în France Soir — cea a Operei din București. Cîntăreți de prim plan? Da. Elena Cernei (Jocasta), Magda Ianculescu (Rosina), și un savuros Figaro — Nicolae Herlea. Voci calde și puternice. Omogenitatea ansamblului este remarcabilă. Bucureștiul ne oferă și un exemplu de meditat în domeniul decorurilor. În sfîrșit, Opera din București are orchestra perfect adaptată teatrului liric".

„Reprezentarea „Bărbierului" — scria de asemenea Gavotty în „Le Figaro" — va conta ca una din cele mai bune amintiri ale mele. Și este foarte simplu: Nicolae Herlea este cel mai bun Figaro pe care l-am auzit vreodată: voce de bronz, superbă cu un caracter tragic, dar care se pliază cu naturalețe, către vivacitatea cerută de partitură. Aria de intrare i-a adus lui Herlea mai mult decît succes — un triumf. Dar el n-a abuzat de aceasta și era minunat de auzit cum își stăpînea vocea îmbinînd-o cu ansamblul. Acestea din urmă puse la punct cu un scrupul extrem sînt perfecte".

Decanul criticilor parizieni, muzicologul R. Dumesnil, scria în „Le Monde" că acest spectacol este poate cel mai bun pe care l-a văzut vreodată.

Presa franceză a elogiat pe larg spectacolul cu „Bărbierul", interpretarea lui Nicolae Herlea, Magda Ianculescu, Zenaida Pally, Valentin Teodorian, Constantin Gabor, conducerea muzicală a lui Egizzio Massini, regia lui Gh. Teodorescu, decorurile lui I. Ipser.

„Aceeași orchestră, dirijată cu multă strălucire de Egizzio Massini, — scria Marc Pincherle în „Les nouvelles littéraires" — a acompaniat pe artiștii bucureșteni în reprezentația cu Bărbierul din Sevilla... Figaro (Nicolae Herlea) rămîne unul dintre cei mai desăvîrșiți care s-au văzut vreodată: voce caldă, puternică, agil, joc de scenă plin de spirit și vioiciune, animatorul tip al întregii întîmplări. Rosina (M. Ianculescu) va rivaliza cu el atunci cînd va izbuti să atenueze, în registrul acut, acel fortissimo (mai ales la sfîrșitul ariilor de bravură)...

Cu această rezervă, ea este uluitoare, vocalizează cu o justețe, cu o velocitate, cu o ușurință cu totul ieșite din comun, și are staccato-ul perlat, un timbru încîntător, cu nuanțe dulci în mezzo-forte, sigură pe jocul ei de scenă".

Cu viu interes a fost primit spectacolul Cavalerul Rozelor, opera straussiană atît de îndrăgită de parizieni.

„Cînd ieși de la un spectacol, căutînd în zadar critica ce i s-ar putea aduce, te convingi că este vorba de un model de pregătire și de execuție, scria în „Le Figaro" Olivier Alain. În această lumină mi-a apărut Cavalerul Rozelor în interpretarea Operei din București: cîntăreți excelenți, care sînt toți actori desăvîrșiți, decoruri și costume pline de gust și armonie, o orchestră bună condusă ferm și nuanțat de dirijorul Mihai Brediceanu, sînt caracteristicile acestui spectacol plin de frumusețe, vioiciune și fină sensibilitate în care au strălucit în mod deosebit Arta Florescu (Mareșala), Elena Cernei, absolut remarcabilă, Magda Ianculescu, Octav Enigărescu, Ion Hvorov. Fiecare artist și lucru la locul său, au încîntat timp de trei ore și jumătate pe spectatori. Spectacolul merită să fie elogiat".

NOTE

In luna iunie au fost oaspeți ai Uniunii compozitorilor în cadrul convențiilor de colaborare: compozitorul și muzicologul Ernst Meyer (R. D. Germană), Dmitri Tăpkov și Grozan Kristosov (R. P. Bulgaria). Oaspeții au audiat lucrări ale compozitorilor romîni, au avut schimburi de opinii în legătură cu muzica noastră contemporană.

Concertul pentru coarde de Paul Constantinescu a fost transmis de către postul de radio Rio de Janeiro.

Radio Ostrava (R. S. Cehoslavacă) a înscris în programele sale din ultima vreme numeroase lucrări de muzică de cameră românească, printre care Balada pentru violoncel de Tudor Ciortea, Cvartetul de coarde nr. 2 și Vals lent de Zeno Vancea, Siciliana de C. C. Nottara, Cîntec de seară de Ludovic Feldman ș. a.

Radio Rabat din Maroc a transmis Suita Impresii din copilărie de George Enescu.

Cîntăreața Vera Mora a dat la Praga un concert care a cuprins lieduri de Felicia Donceanu, Hilda Jerea și Rodica Șuțu.

Cunoscutul compozitor sovietic Anatol Aleksandrov a împlinit 75 de ani de viață. Revista Sovetskaia Muzîka nr. 5/1963 îi consacră, cu acest prilej, o suită de articole.

Premiul muzical al orașului Berlin a fost decernat compozitorilor Paul Hindemith și Hans Martin Scheidt.

Casa de discuri Philips a terminat recent imprimările celor cinci sonate pentru violoncel și pian de Beethoven în interpretarea lui Mstislav Rostropovici și Sviatoslav Richter. Discurile vor apărea în cursul anului curent.

Casa de discuri Teldec (care este constituită din contopirea vechilor firme Telefunken și Decca) a imprimat recent concertul pentru vioară și orchestră de Paul Hindemith și Fantezia Scoțiană op. 46 de Max Bruch. Solist David Oistrah.

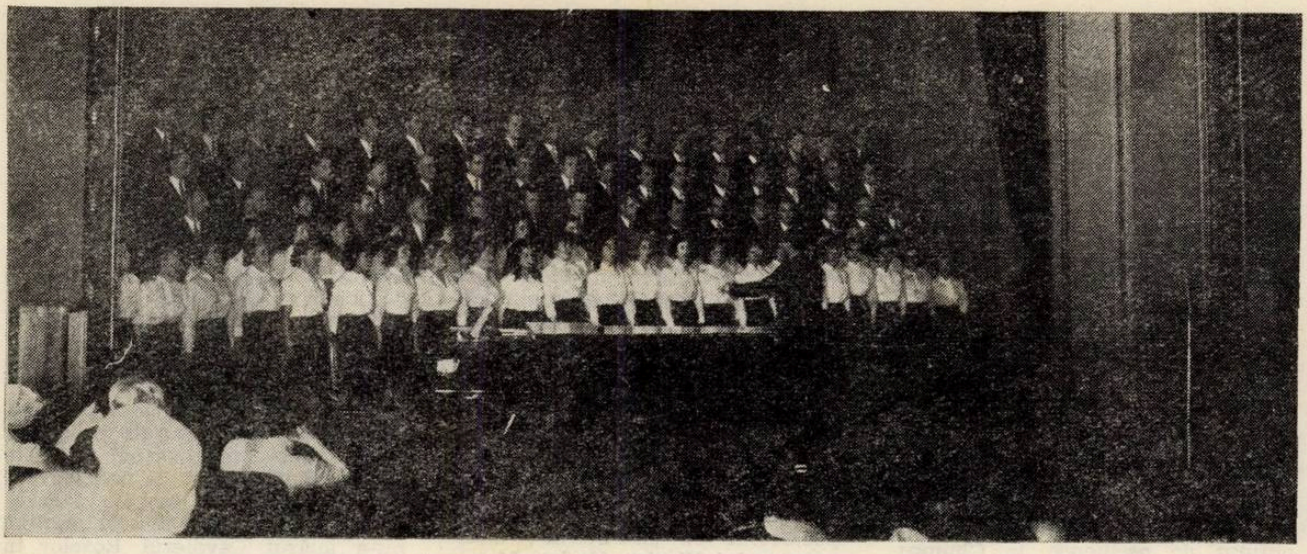
Regizorul Wieland Wagner, nepotul lui Richard Wagner, va înscena la teatrul Fenice din Veneția opera Parsifal.

Recviemul de război de Benjamin Britten a fost prezentat în primă audiție la Londra. Soliștii au fost Galina Vișnevskaia (URSS), Tom Krause (Finlanda) și Peter Pears (Anglia).

Cu ocazia aniversării a 150 de ani de la înființarea Societății Filarmonice londoneze, Orchestra filarmonică din New-York, condusă de Leonard Bernstein, a prezentat trei concerte în capitala Angliei.

Aniversînd 50 de ani de la debutul său dirijoral, la pupitrul Filarmonicii din Philadelphia, Leopold Stokowski a dirijat același program de acum o jumătate de veac: Simfonia I-a de Brahms, uverturile Leonora de Beethoven și Tannhäuser de Wagner și Schițe caucaziane de Ippolitov-Ivanov.

„Perspectivele muzicii noi" se intitulează o nouă revistă bianuală dedicată în întregime muzicii contemporane. Din colegiul redacțional fac parte Igor Stravinski, Darius Milhaud, A. Copland, W. Piston, E. Krenek, R. Sessions.



Corul Universităţii Muncitoreşti de Cultură Muzicală dirijat de Ion Vanica, pe scena Ateneului R.P.R.

La închiderea cursurilor Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală

Universitatea Muncitorească de cultură muzicală şi-a încheiat de curînd cel de al IV-lea an al activităţii sale. De la an la an această instituţie, care are ca scop să contribuie la educarea muzicală a maselor de oameni ai muncii din capitală, s-a dezvoltat neîncetat cîştigîndu-şi un binemeritat prestigiu. Universitatea Muncitorească de cultură muzicală a devenit un organism complex, în care muzicologi, compozitori, profesori îşi dau concursul la rezolvarea corespunzătoare a sarcinilor ce-i revin, sub îndrumarea atentă şi sprijinul efectiv al celor două instituţii tutelare Uniunea Compozitorilor din R.P.R. şi Consiliul local al Sindicatelor. Începînd cu acest an, universitatea a devenit instituţie cu gospodărie chibzuită.

Din darea de seamă prezentată de tov. Viorel Cosma, directorul Universităţii, la şedinţa festivă de încheiere a cursurilor, a reieşit că numai în cursul anului şcolar 1962—1963 peste 250 de lecţii, cît au cuprins cele patru discipline paralele (forme muzicale, istoria muzicii romîneşti, teorie şi solfegii, canto şi ansamblu coral), au fost frecventate de un număr de peste 2.500 cursanţi.

Răspunzînd dorinţelor manifestate de elevi anul acesta, cursurile de teorie şi solfegii ţinute de profesorii Carmen Petra şi George Derieţeanu au fost îmbogăţite cu încă două cursuri paralele încredinţate compozitorilor Constantin Palade şi Wilhelm Berger. De un interes deosebit s-au bucurat atît cursul de istoria muzicii romîneşti ţinut de muzicologul Viorel Cosma cît şi cursurile de canto conduse de Constanţa Bădescu şi Alexandru Colfescu, clasa de ansamblu coral a dirijorilor Ion Vanica — artist emerit —, Zaharia Popescu, Florin Georgescu şi Ion Alexandrescu.

Toate cursurile, lecţiile, orele de ansamblu s-au desfăşurat cu regularitate, iar la exemplificările muzicale şi-au dat concursul formaţii şi solişti de valoare ale diferitelor instituţii muzicale din capitală. Ilustraţia muzicală pe bandă de magnetofon a constituit o excepţie. În ce priveşte cursurile de teorie şi solfegii, apreciind ca deosebit de pozitivă cuprinderea unei materii destul de ample, ca şi calităţile pedagogice ale profesorilor, socotim că ar fi fost mai bine să se fi acordat o atenţie sporită executării practicii muzicale faţă de teorie. Cromatizarea gamei majore, diferitele moduri populare sau specii ale gamelor minore, intervalele micşorate sau mărite ar fi fost, credem, mai bine asimilate de cursanţi dacă după explicarea lor teoretică s-ar fi insistat într-o măsură suficientă asupra executării practice a acestora. De asemenea, executarea unui solfegiu cu baterea obligatorie a măsurii pentru toţi cursanţii ar fi contribuit mai eficient la dezvoltarea simţului ritmic al elevilor. Este necesar ca profesorii să lucreze mai mult individual cu elevii iar cunoştinţele să fie în aşa fel predate încît să se adreseze cursanţilor cu pregătire medie.

La examenele de teorie am apreciat răspunsurile corecte şi complete ale tovarăşilor Susanu Matei şi Susanu Vera, seriozitatea cu care s-au pregătit Inculeţ Antonina, Georgescu Paul Gabriel, Vernescu Ştefan, Iancu Avram ş.a. Succesele frumoase obţinute de mulţi cursanţi dovedesc nu numai setea de cultură şi de frumos dar şi dorinţa acestor entuziaşti elevi de a se forma ca oameni pregătiţi multilateral, cu temeinice cunoştinţe muzicale.

Cuvinte de apreciere avem şi asupra desfăşurării celorlalte cursuri, în special a cursului de canto şi ansamblu coral. Formarea Corului universităţii muncitoreşti de cultură muzicală este o dovadă a bunelor rezultate obţinute de profesorii de canto şi dirijorii care s-au străduit să valorifice practic aptitudinile muzicale ale cursanţilor.

Socotim că în anul viitor, clasele de canto care şi-au dat concursul principal în formarea elementelor pentru ansamblul coral să se preocupe şi de iniţierea în arta vocală solistică. Aceasta corespunde şi dorinţei unor cursanţi de a-şi dezvolta calităţile lor muzicale pe linie solistică.

Conferinţele de cultură muzicală ţinute la Ateneu, şi cele de istoria muzicii romîneşti ţinute în studioul Şcolii medii de muzică nr. 2 din capitală, s-au bucurat de o vie apreciere din partea cursanţilor. Frecventarea în număr mare a cursurilor, răspunsurile interesante date în lucrările de control dovedesc cele afirmate.

Ca un rezultat pozitiv în obţinerea căruia conducerea universităţii a avut iniţiativa, amintim tipărirea pentru prima oară a lecţiilor predate la cursurile de cultură muzicală. Aceasta dovedeşte că prelegerile în genere au fost îmbunătăţite faţă de perioadele anterioare astfel că s-a creat posibilitatea tipăririi şi

difuzării lor, atît în rîndul cursanților, cît și în cel al amatorilor de muzică din celelalte centre ale țării. Cu toate deficiențele prezente în unele lecții, manifestate sub aspectul conținutului prelegerilor, sau sub cel al stilului, aceste începuturi promițătoare merită a fi continuate și dezvoltate.

În ceea ce privește istoria muzicii românești muzicologul Viorel Cosma și-a asumat răspunderea ținerii tuturor prelegerilor. Pe baza rezultatelor obținute și a experienței dobîndite se poate face un nou pas introducîndu-se începînd cu anul viitor un curs de istoria muzicii universale, dat fiind faptul că marii compozitori ai muzicii universale și creațiile lor ocupă ponderea cea mai însemnată în programele formațiilor noastre artistice, în emisiunile de radio etc.

Rezultatele anului de învățămînt 1962—1963, succesele obținute în însușirea cunoștințelor despre muzică și elementele ei au fost înfățișate cu prilejul concertului festiv de încheiere a cursurilor în care și-au dat concursul Corul universității muncitorești de cultură muzicală și cîțiva soliști vocali. Am urmărit, în interpretarea de nivel superior a corului, piese de diferite stiluri și epoci, unele a capella, altele cu acompaniament de pian, iar cîteva cu soliști. Ceea ce a atras atenția în mod deosebit a fost acuratețea și omogenitatea ansamblului, deși trebuie spus că vocile încă nu sînt perfect echilibrate, cele bărbătești fiind în număr mai mare față de vocile feminine. Cu toate aceste deficiențe, care nu au alterat linia mare a interpretării, am apreciat căldura și expresivitatea realizată în redarea „Serenadei de Brahms", reliefarea caracterului imnic în „Cîntec despre Lenin" de Holminov — solist Mihai Iacob din anul I.

Interpretarea cîntecului „Floricică de cicoare" de Dinu Stelian, piesă mișcată, antrenantă de factură populară, a demonstrat, sub conducerea dirijorului Florin Georgescu, supletea și claritatea frazării. În program au mai figurat cîntecele „Zboară un cîntec" de Ion Chirescu cu intrările vocilor bine reliefate, „Țesătoarele" de Emil Lerescu, „Floarea soarelui" de Gh. Cucu, conduse de dirijorul Zaharia Popescu cu simț ritmic și acuratețe.

Dezvoltîndu-se mai departe, corul universității va reuși în anul următor sub conducerea dirijorilor să-și îmbogățească repertoriul, abordînd piese din ce în ce mai variate, care să pună în valoare frumoasele posibilități ale formației.

Programul a continuat cu cîteva piese solistice vocale în interpretarea unor cursanți. Cu toată timiditatea explicabilă prin faptul că cei mai mulți soliști se aflau pentru prima oară pe scena Ateneului în fața unui numeros public, sînt de apreciat frumoasele calități vocale ale soliștilor. Astfel, sensibilitatea lirică a elevei Cocoș Vasilica în piesa „Barcarola" de Rujinski, tonul cald al elevei Costache Tinca în cîntecul „Mîndruliță de la munte" de George Ștefănescu, timbrul expresiv de bariton al lui Teodor Negriței în „Cîntecul haiducesc" de Tiberiu Brediceanu și muzicalitatea în redarea duetului din „Povestirile lui Hoffmann" de Offenbach de către Biclea Angela și Mihăilescu Angela au ilustrat calitățile soliștilor.

În partea a II-a a programului, orchestra Școlii de muzică nr. 2 din capitală dirijată de Silviu Pantiru a prezentat cîteva piese, avînd ca soliști pe elevii Dan Lustgarten și Petri Victoria (la două piane).

În încheiere, subliniem stadiul superior de dezvoltare în care se află Universitatea Muncitorească de Cultură muzicală și perspectivele frumoase ce se deschid în viitor.

SILVIAN GEORGESCU

Anul I (1962—1963) al Universității Muncitorești de Cultură Muzicală din București

Muzică simfonică

Schimbul de experienţă prilejuit de vizita compozitorilor sovietici în ţara noastră, discuţiile de la Uniunea Compozitorilor din R.P.R. au fost urmate de concerte simfonice în cadrul cărora s-au audiat lucrări sovietice şi romîneşti — unele în prima audiţie. Printr-o coincidenţă bine venită, orchestra simfonică din Cluj s-a aflat în această perioadă în turneu de concerte la Bucureşti, contribuind alături de orchestra simfonică a Radioteleviziunii şi orchestra Cinematografiei (Filarmonica „George Enescu" pregătea turneul său în străinătate) la prezentarea muzicii.

Am ascultat, interpretată de orchestra clujeană, sub conducerea dirijorului Emil Simon, Suita a II-a din Baletul „Spartacus" de Haciaturian — o evocare a episodului istoric din antichitate al revoltei sclavilor conduşi de Spartacus, despre care Marx a spus că „este eroul cel mai sublim al întregii istorii antice". El a intrat în legendă ca o personificare a celor ce sfărîmă jugul opresiunii. (Se ştie că sclavii au ţinut piept legiunilor romane vreme de doi ani pînă cînd, în 71, Spartacus a fost ucis). Ceea ce s-a degajat în chip pregnant, la audiţia suitei, a fost acea energie nebiruită ce vibrează în aprigile ritmuri, în vigoarea temelor ca şi a coloritului orchestral — totul contribuind să sugereze eroica luptă a lui Spartacus, a sclavilor revoltaţi. Orchestra a redat cu precizie fragmentele cu caracter ritmic şi, bine diferenţiată, cînd a fost cazul, poliritmia lucrării. Tot astfel, pasajele cantabile au fost executate cu claritate, curgător şi luminos. Orchestra clujeană se situează cu evidenţă alături de cele mai valoroase formaţii simfonice din ţara noastră. Cîntă cu un bun acordaj, curat şi nuanţat. Tînărul dirijor Emil Simon, pentru prima oară pe scena Ateneului R.P.R., a apărut ca un şef de orchestră dotat cu o remarcabilă capacitate de a desluşi sensurile partiturii, pe care le face inteligibile prin mijlocirea unei gestice simple şi energice.

Publicul a făcut o vie manifestare de simpatie compozitorului Haciaturian.

Muzica romînească a fost ilustrată prin Simfonia I-a de Sigismund Toduţă. Am urmărit cu mult interes în interpretarea orchestrei din Cluj, această simfonie, construită în chip original, pe o singură ideie muzicală enunţată în prolog şi pe care am regăsit-o de-a lungul lucrării ca un adevărat leit-motiv, în diferite aspecte deosebit de expresive.

Tensiunea din prima parte, momentele de calm senin din partea a doua şi caracterul de imn al finalului au fost reliefate de dirijor în chip pregnant şi convingător, făcîndu-ne să preţuim odată mai mult construcţia atît de echilibrată şi polifonia densă realizată cu înalt meşteşug a acestei simfonii.

Aşteptăm cu mult interes Simfonia a IV-a, care ne va înfăţişa desigur într-o largă măsură climatul artistic actual al creaţiei compozitorului clujean.

În cadrul celui de al doilea concert dat de Filarmonica din Cluj, Ştefan Ruha a interpretat Concertul pentru vioară şi orchestră de Brahms. Uşurinţa şi chipul extrem de agil al execuţiei sale impresionează pe oricine. S-ar zice că Ruha cîntă aşa cum respiră, natural, simplu, fără umbră de efort. Acest fapt are o mare importanţă pentru executant, care poate să se concentreze asupra interpretării, cît şi pentru cei ce-l urmăresc şi a căror atenţie nu e solicitată de elementele exterioare ale execuţiei.

Cîntul lui Ruha are multă strălucire, vădind totodată o odihnitoare siguranţă.

În mişcarea mediană a concertului — adagio —, interpretul a apărut pătruns de căldura acelei senine romanţe ; a cîntat-o visător şi cu patos. De asemenea finalului i-a redat ritmurile caracteristice — evocatoare ale dansurilor maghiare — cu energie şi exuberanţă. Pentru clasa tot mai înaltă la care trebuie să tindă interpretările sale, s-ar cere însă pe de o parte o anumită pondere în pasajele de bravură, a căror detaliere nu trebuie să sufere din pricina rapidităţii execuţiei (ca de pildă în capricioasele arabescuri din allegro iniţial) iar pe de altă parte o mai adîncă pătrundere în conţinutul muzicii. Interpretările lui Ruha vor fi cu adevărat remarcabile dacă alături de calităţile amintite vor avea mai multă profunzime.

O altă primă audiţie a fost aceea a Simfoniei a patra de Dmitri Kabalevski, prezentată de dirijorul Iosif Conta, cu orchestra simfonică a Radioteleviziunii. Cele patru simfonii ale compozitorului au fost scrise în răstimpul, aproape, al unui sfert de veac (1932—1956) — perioadă în care concepţia creatoare a compozitorului s-a cristalizat pe de-a-ntregul. Dmitri Kabalevski este un consecvent păstrător al tradiţiei şcoalei muzicale ruse atît în ceea ce priveşte exprimarea conţinutului de sentimente cît şi respectarea formei simfoniei, a arhitecturii sale clasice. Temele îşi au obîrşia intonaţională în cîntecele populare ruse, armonia este simplă şi diatonică iar orchestraţia vie. În toată lucrarea vibrează suflul specific creaţiei clasicilor ruşi şi în deosebi al lui Ceaikovski. În ceea ce priveşte interpretarea este de arătat că dirijorul Conta a comunicat un tonus emoţional deosebit pasajelor dramatice (în special celui din prima mişcare a simfoniei precum şi celui cu caracter elegiac din mişcarea a doua) ; a imprimat o graţioasă mişcare valsului oarecum capricios ce stă la temelia mişcării a treia şi a condus cu vitalitate finalul.

La acelaş concert am ascultat, în primă audiţie, fragmentul simfonic intitulat „Nuntă tătărască", extras din baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, pe un libret de Mariana Dumitrescu. Scenariul baletului se inspiră dintr-o străveche legendă şi din obiceiurile tradiţionale ale tătarilor dobrogeni. Fragmentul, cu aspect de suită, cuprinde muzica unor scene de la o nuntă tătărească dintr-un sat de pe malul mării.

Creind această partitură, Mihail Jora se dovedeşte, o dată mai mult, stăpîn pe toate resursele expresive, folosind cu dibăcie teme şi ritmuri direct populare ori de invenţie personală create în spiritul acestora. Compozitorul se reînoieşte cu fiecare lucrare a sa ce vine să îmbogăţească patrimoniul nostru artistic. Scrierea armonică este îndrăzneaţă, foarte atrăgătoare iar paleta orchestrală de o originală inventivitate a coloritului, a împerecherii de timbre. Fragmentul ascultat a apărut ca o succesiune de dansuri ale căror ritmuri sînt de o neînchipuită diversitate, ele schimbîndu-se deseori de la o măsură la alta. Uneori ritmurile se suprapun şi poliritmia rezultată este de un interes artistic deosebit. Dansurile alternează în chip contrastant cu unele întinse episoade lirice bine venite şi justificate, desigur în economia scenică a lucrării. Aceste pasaje cu caracter liric ne-au apărut totuşi, pe alocuri, lungi pentru o suită de concert. Suita respiră multă sensibilitate şi tinereţe. Cît priveşte măestria scrieturii muzicale aceasta nu poate constitui decît un valoros exemplu de rodnică muncă pe tărîmul muzicii de balet, exemplu care vine dealtfel din partea iniţiatorului, la noi, al acestui gen muzical. Dirijorul şi orchestra

au reușit să redea în condiții excelente o asemenea lucrare a cărei bună prezentare reclamă o execuție foarte îngrijită și un efort coordonator deosebit.

Orchestra Cinematografiei a prezentat, la rîndul ei, sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu, o primă audiție din muzica sovietică : Simfonia pentru orchestră de coarde și timpani de Eduard Mirzoian. Eduard Mihailovici Mirzoian, născut în 1921, s-a afirmat în anii din urmă ca un compozitor talentat. El s-a perfecționat la Moscova, în clasa de compoziție a lui N. Peiko. Titular al catedrei de compoziție la Conservatorul din Erevan, este în același timp secretarul Uniunii compozitorilor din R.S.S. Armeană și secretar al Uniunii compozitorilor din U.R.S.S. Simfonia sa pentru orchestră de coarde și timpani ne era cunoscută dintr-o audiție care a avut loc anterior la Uniunea compozitorilor. Lucrarea este alcătuită din patru părți în care compozitorul reușește să dea glas unei game largi de sentimente folosind resursele expresive ale coardelor și timpanilor

Sînt de relevat unele aspecte caracteristice ale lucrării, ca de pildă intensa forță emoțională a acelui lamento din partea întîia, caracterul persistent ritmic și dansant care creează o plăcută atmosferă contrastantă în partea a doua (allegretto ma non troppo) ; coralul dramatic de o mare tensiune din partea a treia (adagio) apoi caracterul dinamic viu, care generează un sentiment euforic, al finalului (allegro vivo).

Lucrarea este valoroasă, reține atenția, emoționează. A fost unul din succesele de seamă din cadrul vizitei compozitorilor sovietici, iar orchestrei Cinematografiei și dirijorului Bugeanu le revine meritul de a fi studiat-o cu toată seriozitatea cuvenită.

În program au mai figurat încă două prime audiții: Suita vocal simfonică „Cinci cîntece din Ardeal" pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi, de Dumitru Capoianu (pentru prima oară la orchestra Cinematografiei) și poemul simfonic „Cîntecul privighetoarei" de Stravinski.

Cele „Cinci cîntece populare ardelenești" de Capoianu, pentru cor de femei, orchestră de coarde și oboi sînt scrise pe texte din folclor legate de vechi obiceiuri populare.

Astfel *Cununa* reprezintă bucuria femeilor față de recolta bogată. Cîntecele următoare *(Descîntec, Cîntec de nuntă,* și *Blestem)* exprimă fiecare anumite momente din viața femeii.

Melodiile folosite, simple, sînt deosebit de sugestive. Ele apar în imitații și canon, frumos realizate. Armonizarea e făcută pe temeiul modalismului specific cîntecelor noastre populare iar orchestrația de o mare transparență este de un sobru colorit.

Desigur, cînd într-un program apar asemenea prime audiții, atît de diferite ca gen și stil, ele sînt mai greu de adus — și din pricina timpului insuficient de repetiție — la același nivel de interpretare. Din acest punct de vedere Suita de Capoianu a fost mai puțin avantajată, ea necesitînd o punere la punct mai amănunțită. Nu ne îndoim însă că aceste lucrări vor forma, mai departe, unul din obiectivele viitoare ale orchestrei, cînd dirijorul Constantin Bugeanu va avea ocazia să le înfățișeze — sîntem convinși —, în acele condiții pe care însuși le dorește.

Orchestra Radioteleviziunii a avut în cursul lunii mai și alte manifestări artistice similare, a căror semnificație se cuvine relevată.

În cadrul aniversărilor culturale recomandate de Consiliul Mondial al Păcii, a avut loc un Festival Wagner, organizat cu prilejul împlinirii a 150 ani de la nașterea sa. După ce compozitorul Diamandi Gheciu a expus, într-o conferință omagială, valoarea și importanța operei wagneriene, orchestra condusă de Emanoil Elenescu a interpretat un program de uverturi, preludii și arii din operele compozitorului.

Tenorul Cornel Stavru a cîntat cu vocea sa frumos colorată și de mare amploare trei cîntece din actul II al operei „Tannhäuser". În aria lui Lohengrin din actul III al operei respective, a apărut, la început, ușor detimbrat în ciuda dicțiunii sale de mare claritate. Apreciind pozitiv însușirile sale, i-am sugera să pună un accent tot atît de puternic și pe elementele de interiorizare ale cîntului și să evite, pe cît se poate, momentele în care vocea sa apare ingolată.

Faptul că operele lui Wagner (cu excepția „Maeștrilor Cîntăreți") nu figurează încă în repertoriul primei noastre scene lirice a pus pe cîntăreți valoroși ca Elena Dima Toroiman (solista din finalul actului III al operei „Amurgul zeilor") să nu poată răspunde integral la exigențele interpretative reclamate de drama wagneriană. Un cîntăreț wagnerian nu se improvizează de la o zi la alta și oricîte însușiri vocale ar avea acesta, el va face față cu greu necesităților de tălmăcire a unui complex de sentimente variat, pentru a nu mai vorbi de linia melodică atît de sinuoasă, de acea intervalică specific wagneriană, cu caracter îndeobște instrumental.

Sînt de subliniat, o dată mai mult, însușirile dirijorale ale lui Emanoil Elenescu. Dotat cu un auz foarte fin, sezisînd cu ușurință tot ceea ce se petrece în orchestră, el este în același timp studios și conștiincios. Elenescu nu lasă nimic la voia întîmplării. Își însușește totdeauna perfect partitura, pe care oricînd ar putea-o dirija pe de rost și stăpînește orchestra, inspirînd acesteia, pe bună dreptate, toată încrederea. Față de precizia intrărilor și, în general, a solicitărilor sale atît de judicioase, i-am cere mai multă suplețe în gesturi care, deseori, apar sacadate și cu caracter întrucîtva mecanic.

Printre oaspeții de peste hotare, prezenți în această lună, a fost și Jean Paul Kreder, aflat pentru a doua oară în țara noastră. Dirijor permanent al Radiodifuziunii și Televiziunii franceze, Jean Paul Kreder este un prieten sincer și un convins popularizator al muzicii românești la Paris. Kreder a prezentat acolo, cum se știe, cu succes, Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu. Conducînd orchestra Radioteleviziunii noastre, a avut în program, ca lucrare românească, Simfonietta de Ion Dumitrescu. În ambele împrejurări Jean Paul Kreder a avut prilejul să se familiarizeze cu intonațiile și ritmurile ca și cu elementele structurale de ordin modal specifice muzicii românești și care stau la temelia acestor lucrări. Dirijorul parizian a prezentat Simfonietta cu păstrarea justă a tempilor făcînd explicit conținutul ei, urmărind și reușind să redea acea notă dominantă de optimism care caracterizează lucrarea. Arta dirijorală a lui Jean Paul Kreder are o elegantă sobrietate și o distincție personală. În acest stil a prezentat și muzica franceză : „Rapsodia Spaniolă" de Ravel și Suita de balet „Bacchus și Ariana" de Albert Roussel. În cadrul acestui concert simfonic, pianistul George Halmoș a interpretat Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră de Beethoven. George Halmoș oferă exemplul grăitor al solistului concertist de înaltă conștiință profesională. El se prezintă cît mai pregătit în fața publicului și are totdeauna în vedere reînoirea repertoriului, preocupare care credem că ar trebui să stea în fața oricărui interpret. Sîntem de acord cu maniera în care a susținut rolul său solistic : interiorizat și calm, cu dulceață, fără explozii violente. Poate doar în final, s-ar fi cerut o mai accentuată intensitate sonoră, o participare mai vie la acea adevărată sărbătoare muzicală.

Închiderea stagiunii la Radioteleviziune a fost făcută cu un concert simfonic sub conducerea dirijorului Iosif Conta.

După simfonia a VIII-a de Beethoven redată cu toată precizia ritmică cerută și cu o exuberanță antrenantă, am urmărit ciclul de lieduri „Cîntecele unui drumeț" de Mahler — solist, baritonul Dan Iordăchescu. L-am regăsit pe acest eminent interpret al liedului în cea mai bună formă : intonație justă, cînt pătruns de acel dramatism pe care numai adîncirea conținutului muzicii îl poate purta la o asemenea intensitate a expresiei. La acestea a venit să se adauge faptul că Dan Iordăchescu reușește să cînte colorat, deosebit de emoționant și în piano, fără a fi obligat să șarjeze într-o declamație care deseori e chemată să mascheze deficiențele de intonație.

La rîndul ei, soprana Teodora Lucaciu a interpretat cu acea puritate specifică vocii sale și cu o gingașe poezie cele Trei poeme pentru soprană și orchestră — *Înțelepciune, Viziune de toamnă* și *Idilă tristă* — de

Alfred Alessandrescu pe versuri de Elena Văcărescu.

Încheierea a fost făcută cu Suita de balet „Petruşka" de Stravinski, interpretată cu o vervă scînteietoare. Ritmurile stravinskiene atît de capricioase şi acel „bariolaj" sonor ce se schimbă necontenit — totul redat de Iosif Conta cu multă vitalitate — au reuşit să sugereze din plin cunoscutele tablouri pantomimice ce i-au atras compozitorului din capul locului celebritatea.

La capătul acestei stagiuni orchestra simfonică a Radioteleviziunii apare mult potenţiată în ceea ce priveşte bunul acordaj, precizia execuţiei, omogenitatea sonoră de ansamblu. Dirijorul Iosif Conta depune o muncă deosebită cu rezultate dintre cele mai frumoase. Gestica sa este bogată şi totdeauna „la obiect". Dispune în chip cu totul satisfăcător de acea independenţă, atît de dorită, a mîinilor, iar priza asupra orchestrei este indiscutabilă.

La capătul stagiunii vom arăta că în afara celor doi dirijori permanenţi ai orchestrei — Iosif Conta şi Emanoil Elenescu — bagheta a fost încredinţată şi altor tineri şefi de orchestră, care s-au perindat pe rînd la pupitrul acestei formaţii simfonice. Ar fi de dorit însă ca orchestra simfonică a Radioteleviziunii să fie condusă îndeosebi de aceşti dirijori, ai ei, permanenţi. O schimbare necontenită a chipului de a conduce şi, consecutiv, necontenitele „experienţe" nu sînt, în nici un caz, de natură să favorizeze consolidarea stilului de muncă al formaţiei. Ca şefi de orchestră permanenţi, fiecare cu temperamentul, concepţia şi mijloacele sale de expresie, aduc destulă diversitate în maniera dirijorală pentru a nu mai fi nevoie să se recurgă, decît doar în cazurile de forţă majoră, la alţi dirijori. La Orchestra de Studio tinerii dirijori ar putea oricînd să-şi verifice aptitudinile şi credem că prin aceasta ambele formaţii nu ar avea decît de cîştigat.

În luna mai, orchestra Cinematografiei a dat — în afara concertului amintit mai sus — ultimul Concert Bach. A fost o manifestare artistică deosebită care a adus pe podium-ul Ateneului o seamă de interpreţi ai pianului: Silvia Şerbescu, Maria Fotino, Ecaterina Negru-Fotino, Smaranda Athanasof, Liana Şerbescu, Sanda Bobescu, Florina Cozighian, Cornel Gheorghiu, C. Ionescu-Vovu, Ştefan Niculescu, Al. Hrisanide Mircea Brucăr. Aceştia au interpretat concertele pentru unul, două, trei şi patru piane şi orchestră, de Bach, sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu.

Este de arătat că întreg ciclul concertelor Bach s-a bucurat de asistenţa unui numeros public — ceea ce dovedeşte că „maestrul maeştrilor" îşi păstrează întreaga forţă de a interesa şi emoţiona masele largi ale ascultătorilor.

Dirijorul Bugeanu este un şef de orchestră entuziast, dornic să se afirme necontenit cu concerte de cît mai plin interes artistic. El se dăruieşte cu elan, neprecupeţind, în această privinţă, nici o strădanie. Orchestra Cinematografiei este în evident progres. Ea a cîştigat şi cîştigă necontenit în coeziune şi majoritatea unităţilor instrumentale şi-au îmbunătăţit simţitor munca, realizările.

O bună execuţie a muzicii lui Bach pune însă probleme dificile de puritate a sunetului şi sincronie a intrărilor, apoi de respectare a unei anumite agogice, totdeauna mai greu de realizat de masa orchestrală. Din acest punct de vedere soliştii şi orchestra s-au aflat într-un frumos echilibru sonor numai în concertul în la minor pentru patru piane (Liana Serbescu, C. Ionescu-Vovu, Al. Hrisanide, Ştefan Niculescu) şi orchestră. În rest, orchestra a cîntat aproape tot timpul la o intensitate sonoră prea mare, de unde o majorare proporţională şi, evident, nedorită, a sonorităţii pianului sau pianelor în celelalte concerte menţionate.

Credem, de altfel, că prezentarea, laolaltă, a cinci asemenea concerte pentru pian şi orchestră a însemnat o sforţare prea mare pentru orchestră de unde un cînt — în general — putin diferenţiat. Dar să relevăm îndeosebi partea pozitivă a popularizării muzicii lui Bach, fiind de nădăjduit ca, în stagiunea viitoare, experienţa să se repete, fără îndoială, ameliorată

J.-V. PANDELESCU

Muzică de cameră

Muzica de cameră pe care ne-a oferit-o Filarmonica în luna mai a avut ca notă dominantă prezenţa pe estrada de concert a unei serii de tineri muzicieni. Simpla privire retrospectivă este suficientă pentru a reţine nume de artişti de curînd formaţi ca Maria Cristian, Constantin Tomulescu, Pompei Hărăştăşeanu, Rodica Giroveanu-Eugen, Eleonora Geantă şi alţii.

Seriozitatea în studiu, o înţelegere a însemnătăţii fiecărui concert, iată ce a simţit publicul în muzica ascultată.

Programele muzicii de cameră au avut un pronunţat profil de recital punîndu-se accent pe concertele de pian, vioară sau vocale; formaţiile de cameră au fost aproape absente. S-a pierdut astfel din vedere necesitatea unor manifestări cît mai complexe şi variate

RECITALURI INSTRUMENTALE

Pianista Maria Cristian şi-a alcătuit programul recitalului (7 mai) cu intenţia de a demonstra, trecînd prin lucrări foarte deosebite ca stil şi epocă, o capacitate interpretativă variată. Ea s-a dovedit, însă, mai apropiată de muzica modernă decît de cea preclasică (Scarlatti, Trei sonate — cîntate cu uşurinţă ritmică şi tehnică meritorie dar cu o masivitate nedorită în concepţia redării sonore) şi de cea romantică (Robert Schumann, „Kreisleriana" — intuită în atmosfera poetic-romantică dar lipsită, în general, de realizarea dramaturgică a suitei, poate şi din cauza neurmăririi consecvente a opoziţiei tipic schumanniene dintre reveria lirică şi melodica „de asalt" a pasajelor avîntate).

Momentul cel mai reuşit al recitalului l-a constituit, desigur, prezentarea, alături de Sonata III de Serghei Prokofiev, a Sonatei pentru pian de Alfred Mendelsohn, în primă audiţie.

Ca şi în alte lucrări ale compozitorului, în Sonata pentru pian, se poate vedea înclinarea spre construcţia formei în strînsă legătură cu dramatismul ciclic al temelor.

Partea I-a (Moderatamente mosso) evocă, prin felul în care sînt prezentate temele principale în permanenţă învăluite de un ritm dinamic, conflictul lucrării. Deşi nu întîlnim declanşări directe ale ideilor contrastante, trecerea la partea a II-a (Andante elegiaco) pune în evidenţă întregul sbucium al temelor. Mişcarea lentă a Sonatei, construită în formă de lied, este pătrunsă de acel lirism tipic compozitorului în care elevaţia temelor este pusă în valoare de o opoziţie între linia melodică de factură romantică şi ţesătura armonic-polifonică a acompaniamentului. Urmărind o strînsă legătură între părţile lucrării, compozitorul foloseşte în cea de a treia mişcare (Lo stesso tempo ma poco a poco animando e rincrescendo) un procedeu expresiv ingenios. Începînd cu un material asemănător mişcării lente, muzica evoluează treptat către un ritm trepidant care cuprinde întreaga claviatură, trezind în imaginaţia ascultătorului necesitatea imperioasă a unei rezolvări. Această rezolvare o găsim în ultima parte (Animato deciso) care este legată direct de cea precedentă. Un ritm concis străbate întregul final în care aluziile la temele din partea I dezvăluie noi sensuri.

Maria Cristian a creiat o gradare emoţională logică şi susţinută, fapt ce ne îndreptăţeşte să credem că pentru muzica modernă ea poate deveni o bună interpretă.

Temperament înclinat spre muzica romantică, Florela Geantă s-a îndreptat în concertul susţinut împreună cu violonista Eleonora Geantă (24 mai) către latura poetică a pieselor. Puţin prea rezervată în expansiunile pline de emoţie ale Sonatei „Les Adieux"

de Beethoven (în care am remarcat preocuparea rezolvării problemelor tehnice), tînăra interpretă a cîntat cu reală personalitate cele patru Preludii de Mihail Jora. Ne-a atras atenţia îndeosebi trăirea dramatică din cel de al II-lea preludiu (Nr. 7 Allegro) şi monumentalitatea apăsătoare a celui de al IV-lea (Nr. 13 Grave). O reuşită a Florelei Geantă au constituit-o cele trei piese de Claude Debussy — „Estampes". Pianista a învăluit cu fantezie nervul ritmic din „Soirée dans Grenade" în sonorităţi vagi parcă neprecis conturate, care în „Jardins sous la pluie" devin şi mai picturale. Poloneza în re minor de Frederic Chopin ne-a întărit convingerea că tînăra interpretă îşi găseşte realizarea mai ales în sfera romantic-poetică a muzicii.

Recitalul de pian al Rodicăi Giroveanu-Eugen (14 mai) programat împreună cu cel al flautistului Constantin Tomulescu, ne-a prezentat alţi doi absolvenţi recenţi ai Conservatorului din Bucureşti. Pianista şi-a ales piese din trei sfere stilistice deosebite, demonstrînd că se apropie de înţelegerea adecvată a lui Bach (Preludiu şi Fuga în sol minor). Schumann (Variaţiunile „ABEGG") şi Enescu (Suita inedită pentru pian). O parte din problemele puse de abordarea acestor trei personalităţi, atît de deosebite, au fost rezolvate. Ne referim la modul în care pianista a ştiut să urmărească relieful vocilor la Preludiul de Bach, să păstreze în toată lucrarea linia elegantă a temei variaţiunilor „ABEGG" sau să dezvolte sonorităţi discrete în Suita de Enescu. Totuşi, recitalul a fost dominat de o anumită rigiditate. Pianista trebuie să-şi dezvolte latura emoţională cît mai personală, necesară pentru a da pieselor cîntate acea contribuţie creatoare, nerepetabilă de la artist la artist.

Profesoară cu reputaţie, Margareta Ionescu s-a prezentat (28 mai) cu emoţia specifică lipsei de experienţă scenică. Piesa de rezistenţă a concertului a fost suita Davidsbündlertänze de Schumann. Lucrare de amploare, a pus în faţa interpretei sarcini grele : crearea contrastelor intime între cele două personaje principale (Eusebiu şi Florestan) şi înţelegerea complicatei structuri arhitectonice. Din acest punct de vedere Margareta Ionescu n-a realizat o linie emoţională consecventă, existînd chiar momente de neparticipare personală. Cu toate acestea, muzicalitatea deosebită a unora din piese şi contrastul cu anumite pasaje dramatice au conferit calitate interpretării. Tot în acest program ne-a fost prezentat în primă audiţie tripticul pentru pian al lui Miriam Marbe — Preludiul, Coral şi Final. Lucrarea poartă amprenta personalităţii compozitoarei, înclinată către o minuţioasă finisare a imaginii muzicale. Construindu-şi cele trei piese pe o singură celulă melodico-ritmică, a cărei dezvoltare ingenioasă capătă aspecte din cele mai deosebite, ea a urmărit o unitate internă, care se realizează printr-o succesiune de tablouri colorate, expresive, în care pianul este tratat cu succes nu numai ca instrument armonico-polifonic ci şi ca instrument de percuţie.

Mai puţin reprezentată decît cea de pian, muzica de cameră pentru vioară a reunit în această lună doi tineri solişti, Eleonora Geantă şi Nicolae Iliescu, alături de cuplul unui recital de sonate Octav Savitchi (vioară) şi Stela Mohr (pian).

Temperamentul voluntar al Eleonorei Geantă s-a impus de-a lungul programului. Violonista posedă un sunet viguros, pătrunzător care atrage de la început atenţia. Într-o sonoritate amplă, rotundă, sonata „Le tombeau" de Jean Marie Leclair a fost înţeleasă de interpretă ca un tot, unind ideile muzicale într-o singură linie expresivă. S-a remarcat de asemenea poemul „Tzigane" de Maurice Ravel, în care, mai mult decît „La Fontaine d'Aréthuse" (Szymanowschi) şi „Zapateado" (Sarasate), Eleonora Geantă şi-a realizat intenţiile coloristice.

Un program de acest gen, cu piese celebre din repertoriul violonistic ar fi cerut totuşi o mai mare preocupare în depăşirea dificultăţilor tehnice. Ridicarea interpretării la un nivel de adevărat virtuoz şi urmărirea creerii în discursul muzical a unei variate game de posibilităţi expresive, vor contribui fără îndoială la o mai justă punere în valoare a violonistei.

Faţă de recitalul Eleonorei Geantă, cel al lui Nicolae Iliescu ni s-a părut realizat în condiţii mai modeste. Programul a păstrat prea mult din atmosfera didactică a studiului pieselor. Efortul cel mai răsplătit a fost, credem, redarea destul de corectă a Sonatei III pentru vioară solo de Ysaye. Sunetul de calitate al instrumentistului a apărut pe primul plan, ca scop în sine, capacitatea de a înţelege muzica interpretată fiind parcă redusă la cîteva coordonate de ordin general.

Cu totul altfel am fost impresionaţi de concertul de sonate susţinut de Octav Savitchi şi Stela Mohr. Se putea vedea clar că preocuparea celor doi interpreţi este îndreptată în primul rînd spre fondul de idei al lucrărilor, spre o solidă unitate sonoră şi expresivă. Atît în Sonata pentru vioară şi pian de Carmen Petra-Basacopol (interesantă tematic, destul de unitară ca formă şi stil, lucrare caracteristică pentru sensibilitatea poetică a compozitoarei) cît mai ales în Sonatina de Dvorák, ei au marcat, faţă de concertele anterioare, un simţitor progres. Deşi ca instrumentişti mai au probleme de rezolvat, meritul lor este de a fi dus o susţinută muncă în realizarea unei reale colaborări între vioară şi pian, în adevăratul înţeles al muzicii de cameră.

Sensibilitatea tînărului flautist Constantin Tomulescu are, se pare vădite înclinaţii către înţelegerea muzicii moderne. Această concluzie s-a impus în urma comparării în acelaşi recital, a felului în care a cîntat lucrări de Bach („Adagio" şi „Suita nr. 2") de Debussy („Syrinx") sau de Alfred Mendelsohn („10 piese scurte"). Autenticitatea cu care a redat pe Debussy şi Mendelsohn a lăsat în umbră executarea scolastică a pieselor de Bach. În „Syrinx", sunetul flautului, vag, uneori ceţos, s-a modulat în culori şi ritmuri tipice melopeelor străvechi. Cele „10 piese scurte" de A. Mendelsohn i-au prilejuit instrumentistului posibilitatea unei adevărate demonstraţii de mobilitate expresivă şi volubilitate tehnică. Piesele pentru flaut ale compozitorului au fost inspirate de versuri de Topîrceanu. Aparent nelegate printr-o idee comună, piesele alcătuiesc totuşi o suită de schiţe care amintind concepţia „viziunilor fugitive" de Prokofiev, găsesc în posibilităţile expresive ale flautului o uimitoare varietate. Forma lor, în general foarte concisă, este determinată de nuclee ritmice sau de improvizaţii melodice în care putem sesiza de fiecare dată o idee centrală. Piesele pot fi urmărite ca o plastică evocare a succesiunii unor secvenţe de film de miniaturi. Pianul acompaniază flautul cu un rol de punctare ritmică, asemeni unui instrument de percuţie. Cele „10 piese scurte" îşi vor găsi desigur un loc în repertoriul muzicii romîneşti de flaut.

RECITALURI VOCALE

Un concert de muzică preclasică este întotdeauna aşteptat de public cu interes. Vastitatea repertoriului, indiferent dacă este vorba de lucrări pentru voce sau pentru instrumente, permite de obicei ca alături de opere prea bine cunoscute, îndrăgite de interpreţi şi ascultători, să apară mereu „prime audiţii", care vin să întregească constelaţia muzicii preclasice.

Concertul celor trei interpreţi Emilia Petrescu, Marius Rintzler, Horst Gehann, a fost una din cele mai importante manifestări ale lunii.

Cîntînd trei „nocturne" pentru soprană şi orgă (prime audiţii — Purcell, Buxtehude şi Bousset), Emilia Petrescu s-a dovedit iarăşi o interpretă sensibilă şi muzicală. S-a remarcat mai ales delicateţea prin care a redat nuanţele celei de a treia nocturne (Bousset — „Noapte fermecătoare"). Cu prestanţa şi stilul care îi este caracteristic, soprana a făcut din aria de Händel din cantata „Tra le fiamme" un exemplu de înţelegere a muzicii preclasice de oratoriu. Dramatic, generos, basul Marius Rintzler a fost de această dată mai apropiat de linia simplă şi clară a ariilor antice (Caccini — „Amarilli"). Cele trei arii din „Alexanderfest" de Händel au fost concepute cu masivitate. Deşi în unele fraze ţesătura melodică era

în parte mai puțin realizată ca claritate, în general Marius Rintzler a urmărit cu grijă forma atît de viguroasă a acestor arii händeliene. Organistul Horst Gehann și-a depășit rolul de acompaniator prin registrele alese și prin completările sonore. În piesele solistice ne-am putut adînci convingerea că Horst Gehann și-a format o bună experiență instrumentală, fapt care îi pune la îndemînă fără dificultăți o gamă de posibilități în interpretarea muzicii de orgă.

Ascultîndu-l pe baritonul Vasile Micu (29 mai) am sesizat momente de realizare muzicală, deosebite ca sensibilitate. Cu toate că îi putem reproșa încă o anumită impuritate în emisiunea vocală și în intonație, nu putem trece peste felul cum baritonul a găsit expresia adecvată în cîteva din ariile antice (Scarlatti „O cesate di piagarmi", Paisiello „Che vuol la zingarella", Händel „Affanni del pensier"). Liedurile lui Paul Jelescu au fost unitar concepute. Atmosfera lor a fost întregită de participarea emotivă a compozitorului care a acompaniat. Așteptate cu interes, liedurile ciclului beethovenian „Către iubita îndepărtată" (cîntate în buna traducere a interpretului) au fost urmărite pe linia unei expresivități continue, afară de cîteva momente în care interpretul ne-a apărut prea greoi sau monoton (liedul „Cristalin pîrîu de munte" și „Iar maiul se așterne"). Tălmăcirea acestui ciclu constituie o realizare demnă de subliniat. Este de asemenea meritorie dicțiunea foarte bună o lui Vasile Micu, dicțiune pe care tenorul Ion Fălculete nu o posedă încă. Cîntînd cu o voce care se arată generoasă, plină de posibilități, Ion Fălculete ne face să dorim un nivel de interpretare mult mai ridicat decît cel al recitalului său (29 mai). Credem că ar trebui să-și dezvolte în primul rînd capacitatea de a înțelege sensul expresiv al fiecărei piese. În același recital, soprana Elena Dima Toroiman și-a demonstrat încă o dată însușirile dramatice în interpretarea muzicii de operă. Dacă în liedurile cîntate (Richard Strauss „Dedicație", Hugo Wolf „Taina") s-a simțit încă o mare rezervă în comunicarea conținutului emoțional, în ariile din operele „Gioconda" de Ponchielli și „La Vally" de Catalani, Elena Dima Toroiman a cîntat cu o voce vibrantă, frumos timbrată și cu temperament.

Este de asemenea de menționat evoluția basului Pompei Hărăstășeanu în recitalul său, cîntărețul dovedind o maturizare a expresiei în muzica de lied (Schumann, ciclul „Dragoste de poet"). De asemenea o plăcută impresie ne-a lăsat grija cu care a interpretat piesele soprana Athena Florescu (28 mai). Bine orientată în stilul lucrărilor, soprana a cîntat piesele din program cu o remarcabilă delicatețe, vădind preocuparea creării unei atmosfere muzicale cît mai autentice.

În întreaga lună mai nu s-a ascultat decît o singură formație de muzică de cameră. Este vorba de cvintetul de suflători compus din cîțiva instrumentiști de valoare ai Filarmonicii — Ion Ristea, Crișan Onofrei, Octavian Popa, Constantin Predețeanu și Ilie Caloianu. Au fost incluse în concertul lor două lucrări mai puțin cunoscute, a căror interpretare omogenă s-a bucurat de o caldă apreciere — Ferenc Farkaș „Vechi dansuri ungurești" și Vaclav Trojan „Cvintet pe tema unui cîntec popular". Îndeosebi „Vechile dansuri ungurești" au fost cîntate cu multă mobilitate și culoare, sonoritatea discretă a formației fiind de bună calitate.

Concertul lecție „George Enescu și muzica românească", singurul programat în luna mai, a avut o îngrijită prezentare dar, spre regretul nostru, a fost urmărit de un public foarte puțin numeros. Este, credem, și vina Filarmonicii care în general nu depune un efort susținut în popularizarea pe toate căile a concertelor de muzică de cameră. Programul a cuprins lieduri de George Enescu (discret nuanțate, cu o voce sensibilă de Ion Mutiu), Mihail Jora, Doru Popovici (cîntate de Aurelia Diaconu cu căldură și muzicalitate) și de Paul Constantinescu (două lieduri din ciclul „7 Cîntece din ulița noastră", dramatic redate de N. Gafton, de altfel cunoscut interpret al lor). De asemenea, Aurelian Octavian Popa și Constantin Ionescu — Vovu au interpretat partea I-a din Sonata pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu. Prezentarea susținută de Liviu Glodeanu a fost făcută într-o formă clară și accesibilă.

Ca o concluzie a întregii luni, Conservatorul „Ciprian Porumbescu" ne-a prilejuit o plăcută manifestare — primul concert al orchestrei de cameră a Conservatorului.

În afara orchestrelor de amatori (aceea a medicilor și aceea a inginerilor), această orchestră sperăm că se va transforma într-o formație permanentă, ale cărei concerte să devină o valoroasă tradiție. Membrii ansamblului sînt cu toții în primii ani de studiu la Conservator. Realizările lor (în primul rînd cele două concerte grossi de Händel și de Corelli) sînt rodul însuflețirii cu care au muncit sub îndrumarea experimentată și eficientă a dirijorului Ludovic Baci, a cărui contribuție s-a făcut mereu simțită.

Unele stîngăcii în realizarea echilibrului sonor sau în susținerea tempourilor sînt inerente începutului. Dar, după felul în care au cîntat atît membrii orchestrei cît și soliștii, concertele care vor urma, sîntem siguri că vor fi din ce în ce mai închegate muzical.

În privința soliștilor, alături de T. Stoianovici (vioară, clasa G. Manoliu), Ilie Mihai (vioară, clasa I. Geantă) și Niculescu Aurel (cello, clasa D. Dinicu) se cuvine să remarcăm pe tînărul pianist Mihai Rădulescu care, ca solist al Concertului de Bach pentru clavecin și doi flauți, s-a dovedit un artist cu experiență. Ritmica sa, dublată de o energie viguroasă, a imprimat dinamism concertului care, păstrînd limitele stilului clavecinistic al lui Bach, a căpătat o amprentă personală evidentă.

Deși publicul amator de concerte nu a asistat, în răstimpul pe care l-am analizat, la concerte de mare anvergură, programările unor recitaluri date de tineri artiști ne îndreptățesc convingerea că contribuția tinerei generații se dovedește valoroasă. Este un fapt demn de luat în seamă, mai ales pentru că pe aceste perspective se făuresc planuri de viitor.

GRIGORE CONSTANTINESCU

★

Tînărul violonist Radu Paraschivescu este un element deosebit de înzestrat. El s-a distins la concursul național al tinerilor soliști, iar aparițiile-i pe estrada de concert — după părerea noastră rare — sînt așteptate întotdeauna cu interes.

Programul pe care l-a prezentat, împreună cu pianista Eliza Chiriac, a interesat prin diversitatea lucrărilor, atenția dată muzicii românești și calitatea interpretării.

Celebra piesă La Follia de Corelli, atît de iubită de George Enescu, a prilejuit interpreților o deschidere, într-un fel, festivă a recitalului.

Radu Paraschivescu are tonul curat, intens și pătrunzător, un vibrato moderat și foarte expresiv. Atacul său este viguros și sigur, ținută violonistică, remarcabilă. Deosebit de muzical, el urmărește, cu inteligență, esența intimă a muzicii pe care o redă cu naturalețe și cu o sobră eleganță. Este de subliniat că Radu Paraschivescu a reușit să se apropie de acea inefabilă poezie cu care Enescu investea prezentarea acestei minunate piese de concert. I-am sugera doar observarea și mai riguroasă a acelor accente metrice, care vin să jaloneze, cu precizie, fraza muzicală în desfășurarea ei și evitarea anumitor „valuri" de intensitate a căror valoare dinamică nu este cerută în cazul unei asemenea piese preclasice. Cu o deosebită bravură a cîntat și cadența de Ovidiu Varga scrisă la un frumos nivel de virtuozitate violonistică și în stilul propriu al bucății.

Violonistul Radu Paraschivescu

Am urmărit apoi cu interes Sonata pentru vioară și pian de Mircea Chiriac, prezentată în primă audiție. Alcătuită din 3 părți, lucrarea este inspirată de folclorul nostru vădind, sub acest raport, un stil unitar. Prima parte, Allegretto giocoso, este o mișcare sprințară în care două teme — prima vioaie, a doua ca de joc mai potolit — sînt enunțate, apoi prelucrate în chipul unor scurte dezvoltări, după care se revine la ele, mișcarea încheindu-se cu o coda viguroasă. Partea mediană este un largo construit de asemenea pe teme lirice, expresive, după care finalul, viu și mișcat, aduce refrenuri pregnante și variate cu caracter de joc. Este de subliniat că pianul apare tratat la egalitate cu vioara, avînd de-a lungul lucrării o susținută participare, angajînd cu ea, adesea, un schimb foarte alert și elocvent de replici. Sonatina a fost redată cu viață și în chip convingător, de ambii interpreți.

Pentru Rondo capriccioso de St.-Saëns s-ar fi cerut, neîndoios, o mai susținută pregătire, dar am apreciat în mod deosebit interpretarea celor patru (din ciclul de 10) Preludii de Șostakovici în prelucrarea lui Țiganov. Violonistul a trecut cu suplețe de la caracterul de meditație al primului preludiu, la grațioasa mișcare de vals a celui de al doilea apoi la tempo-ul ca de marș din al treilea, pentru ca ultimul preludiu să imprime întreg caracterul galant și șăgalnic.

Pianista Eliza Chiriac a acompaniat cu muzicalitate. Arta sa apare tot mai șlefuită, mai discretă și interiorizată.

J.-V. P.

Oaspeți

Pianista sovietică Tatiana Nikolaeva aparține categoriei de interpreți care au cucerit o viziune largă asupra acumulării de valori artistice, ce leagă creația marilor maeștri clasici de muzica vremii noastre. Asemenea interpreți nu sînt rari în cultura și viața muzicală sovietică, în care activează personalități surprinzătoare prin întinderea repertoriului lor ca Sviatoslav Rihter, David Oistrah, Emil Ghilels sau Mstislav Rostropovici.

A explora marele repertoriu destinat de compozitori pianului — instrument organic integrat progresului gîndirii și tehnicii componistice — constituie o linie tradițională de dezvoltare a școlii pianistice sovietice, căreia niciuna din marile tradiții apusene și ruse nu-i sînt străine. În această privință, activitatea și realizările pianistei Tatiana Petrovna Nikolaeva, elevă a pianistului-pedagog A. Goldenveiser, sînt ilustrative. Revenind la noi, după un șir de ani, pentru a susține un concert cu orchestra Radio și un recital, o regăsim în plin proces de maturizare artistică. Laureată a Concursului internațional „Bach", pianistei îi este de mulți ani familiar limbajul armonico-polifonic al marelui clasic. Ea stăpînește o bună parte din literatura pe care Bach a dăruit-o pianului — a cărui apariție el a întrevăzut-o dincolo de posibilitățile mărginite ale clavecinului. Apare astfel explicabil, dar nu mai puțin remarcabil, faptul că Tatiana Nikolaeva și-a început recitalul din 14 mai din sala Ateneului R.P.R. cu un grup de 6 Preludii și fugi, din „Clavecinul bine temperat" executate în succesiunea din primul caiet. În interpretarea acestei muzici veșnic vii, Tatiana Nikolaeva ne-a cucerit prin calitatea unei sonorități calde, neforțate, cizelate și adaptate tematicii și reliefării țesăturii diferențiate. Poate că unele contraste de conținut între anumite preludii și fugi au fost prea subiectiv subliniate printr-o concepție personală asupra tempo-ului, a accentelor ritmic-intonaționale, dar cîtă stăpînire și în același timp cîtă libertate și naturalețe în felul cum a fost redată această muzică! Începînd cu Preludiul și fuga în Do major, portalul grandiosului edificiu al celor 48 de compoziții, pianista a transpus în sfera simțirii romantice Preludiul, dar în cadrul acestei concepții personale ea a realizat o remarcabilă continuitate în „legato" și o susținută omogenitate sonoră. În contrast izbitor cu Preludiul, Fuga la 4 voci s-a reliefat ca un act dominat de voința constructivă, interpreta realizînd articulația ritmică precisă și reliefarea distinctă a vocilor. Într-o sonoritate plină, robustă, a fost redat Preludiul în do minor, cu contraste dinamice adaptate conținutului pasionat-expansiv al muzicii. În fuga pe 3 voci care-i urmează, admirabil condusă sub raportul clarității polifonice, interpreta a atenuat caracterul ei șăgalnic printr-o lărgire de tempo. A urmat primăvăratecul Preludiu și Fuga în do diez major, realizate într-un colorit sonor admirabil. Am ascultat, apoi, acele unice și impresionante pagini prin elevația și adîncimea sentimentului pe care Bach le-a compus în tonalitatea do diez minor. În solemna Fugă la 5 voci, cu subiectul ei atît de lapidar dar și intens expresiv (numai 5 sunete: do diez, si diez, mi, re diez, do diez) au predominat mișcarea polifonică clară a vocilor, ce tind spre o monumentală construcție sonoră ca și o remarcabilă folosire a registrelor.

După ciclul celor 6 Preludii și fugi am așteptat cu justificat interes Sonata a VIII-a în Si major de S. Prokofiev, acest amplu poem de mare tensiune emoțională. Și de astă dată, pianista nu a dezmințit seriozitatea și simțul de răspundere cu care asemenea lucrări cer a fi tălmăcite. Ne-a impresionat îndeosebi prima parte — Andante dolce — realizată într-o sonoritate diafană cu subtile gradații, cu un ascuțit simț al limbajului armonico-polifonic specific lui Prokofiev.

În interpretarea Sonatei „Appassionata", plasată la sfîrșitul programului — în care mai figurau și piese de Chopin — s-a resimțit o scădere a intensității emoționale și a concentrării. Deși în linii mari lucrarea a fost temeinic gîndită, anumite precipitări de tempo în final și îndeosebi în coda au atenuat caracterul monumental și grandios al Sonatei, ce rezultă și din echilibrul dinamic al părților ei.

Suplimentele au fost de asemenea realizări artistice de bun gust. Amintim printre acestea fragmentul din Sonata în sol major de Beethoven, cizelată într-o sonoritate discretă și intimă, în contrast cu solicitarea de forță, elan și volum sonor a marii sonate op. 57. Preludiul în Do major de Prokofiev a fost realizat cu ușurință, naturalețe și precizie.

De-a lungul recitalului s-a remarcat personalitatea interpretei, echilibrul între sensibilitate și capacitatea de a pătrunde sensul muzicii și, mai ales, o sonoritate frumoasă, lipsită de artificialitate, izvorîtă dintr-o mare cultură profesională.

LIDIA CRISTIAN

Operă: Teatrul din Galaţi la Bucureşti

Din nou oaspete în capitala ţării, tînărul colectiv al Teatrului Muzical din Galaţi a oferit, în cadrul turneului întreprins la Bucureşti în cea de a doua jumătate a lunii mai, trei spectacole noi din repertoriul său, care cuprinde opere *(Trubadurul, Rigoletto, Traviata, Cavalleria Rusticana, Paiaţe, Cio-Cio-San)*, operete *(Silvia, Lăsaţi-mă să cînt, Vînzătorul de păsări, Sărutul Cianitei)*, precum şi spectacolele de estradă („Din Galaţi pînă-n Carpaţi", „Succes-Succes") etc.

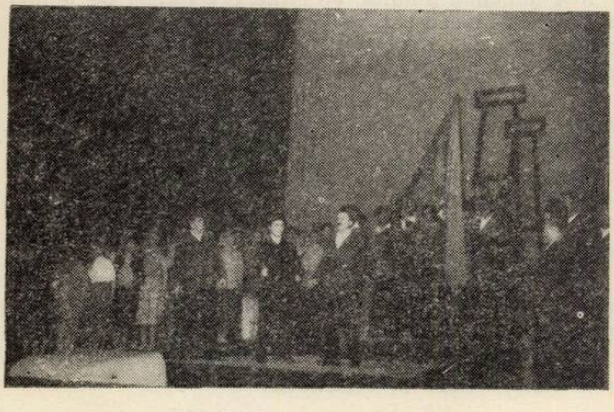
De data aceasta, alături de Traviata şi Vînzătorul de păsări, a figurat, printre spectacolele turneului, prima operă romînească inclusă în repertoriul acestui teatru, „Trandafirii Doftanei".

Alegînd această lucrare muzical-dramatică a compozitorului Norbert Petri, scrisă pe textul lui Daniel Drăgan, artiştii gălăţeni au ţinut să omagieze, ca şi colegii lor braşoveni, trecutul eroic de luptă al comuniştilor în anii ilegalităţii.

Dacă montarea acestui spectacol, de către Teatrul muzical din Braşov, la Bucureşti, a fost interesantă şi valoroasă, „Trandafirii Doftanei" au reprezentat un succes şi pentru Teatrul din Galaţi, dovedind elanul şi entuziasmul ce i-a călăuzit pe creatori, precum şi posibilităţile colectivului de a aborda un repertoriu mai variat. Au fost emoţionant realizate unele scene din curtea închisorii, ca de pildă momentul profund dramatic ce redă durerea şi mînia comuniştilor la moartea lui Petre Zbor. Dirijorul Silviu Zavulovici a condus cu dinamism şi autoritate. Orchestra s-a remarcat prin muzicalitatea partidelor de coarde şi suflători. Se face simţită necesitatea unui bun acordaj ce va contribui la ridicarea nivelului de execuţie al orchestrei. Corul a impresionat în scenele ce transmiteau dîrzenia şi eroismul comuniştilor, (scena mitingului, a cutremurului) cîntînd cu convingere paginile inspirate din vechile cîntece revoluţionare (Privesc din Doftana, Doina Haşului).

Regia (Panait Victor-Cottescu), în cuprinsul amplasamentului scenografic simplu dar sugestiv (Claudia Fanea), a găsit soluţii demne a fi relevate (tabloul II, scena mitingului, finalul operei). Ar fi putut fi evitate credem, unele momente statice, în vederea unui curs mai viu al acţiunii, al unei mişcări scenice mai plastice, atît în ceea ce priveşte grupurile corale, cît şi jocul soliştilor.

S-au distins prin sobrietatea, noblеţea şi avîntul emoţional al interpretării Vasile Marinoiu (Bogdan), Pantelimon Frunză (Petre Zbor), Lucian Rilla (Ştefan Stoica), Viorica Pop (Maria) şi Floarea Alecu (mama lui Bogdan) — care au interpretat figurile luptătorilor comunişti.

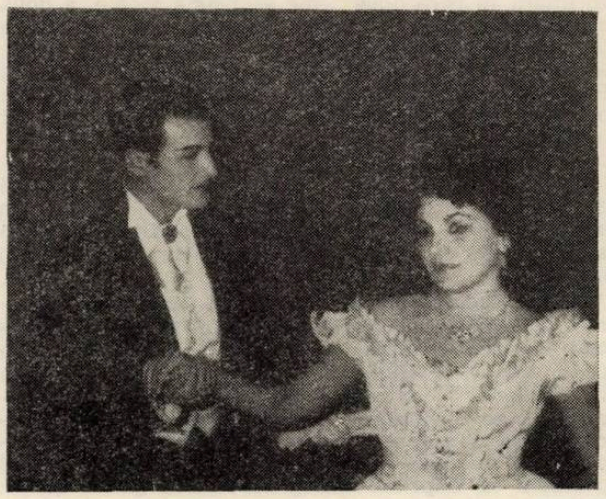


Scenă din Trandafirii Doftanei

Prezentarea dramei „Trandafirii Doftanei" de către colectivul gălăţean s-a făcut apreciată datorită chipului în general izbutit în care a reuşit să evoce o pagină eroică din trecutul revoluţionar de luptă al poporului nostru.

Spectacol de largă accesibilitate, opereta „Vînzătorul de păsări" de Karl Zeller a dovedit din partea ansamblului gălăţean posibilităţi largi de adaptare faţă de acest gen.

Bucurîndu-se de colaborarea artistului Ion Dacian, care secondat de Paul Mihail Ionescu semnează regia, opereta „Vînzătorul de păsări" s-a distins printr-o bună interpretare vocală şi prin ritmul general vioi şi degajat în care s-a desfăşurat. Valoroasă ni s-a părut intervenţia regizorilor care cu concursul actorilor au eliminat anumite naivităţi ale libretului. Au introdus de asemenea şi unele aprecieri cu caracter critic-social pe parcursul dialogurilor ceea ce a ameliorat calitatea spectacolului.



Ion Stoian şi Elena Patrichi-Condruţ în Traviata

În rolurile principale au apărut Laurenţiu Buzilă (păsărarul Adam) — interpret cu reale calităţi actoriceşti de operetă, cu o voce plăcută şi expresivă, deşi nu de ample proporţii — şi Elena Patrichi-Condruţ (poştăriţa Cristinel), adaptată rolului, deşi s-ar fi cerut mai multă naturaleţă, elan interpretativ şi o mai mare atenţie dată partiturii în registrul acut.

Au oferit momente plăcute în episoadele comice Ninetta Crainici (contesa), Grigore Stoicescu (Stanislas), Silvestru şi V. Dimitriu (cuplul Snek şi Weps). Coregrafia a fost realizată de Trixy Checais cu inteligenţă şi bun gust.

Opera „Traviata" de Verdi, ridică, desigur în primul rînd probleme de belcanto pe care, în mare parte, soliştii le-au satisfăcut. Orchestra condusă de Silviu Zavulovici a avut o participare discretă, susţinînd gradaţia necesară mersului dramei şi dovedind posibilităţi de nuanţare, atît prin pianissimo-ul delicat din preludiile la actul I şi IV sau în finalul operei, cît şi prin amploarea sonoră din actul II şi finalul actului III.

În rolul Violettei Valery, soprana Elena Patrichi-Condruţ a dovedit uşurinţă în executarea liniei sale vocale, deşi fără o preocupare suficientă pentru colorarea emisiei şi pentru imprimarea sensurilor expresive frazelor. Se cere o mai mare aprofundare a rolului, atît ca expresie muzicală, cît şi ca sinceritate

actoricească. Calităţile sale vocale de soprană de coloratură şi muzicalitatea de care a dat dovadă, ne îndrituiesc să credem că interpreta va putea îmbunătăţi simţitor acest rol.

Baritonul Vasile Martinoiu a cucerit de la început sala prin amploarea vocii sale, de o forţă deosebită mai ales în registrul mediu şi grav. Trecînd peste unele momente în care, fără utilitate, a depăşit intensitatea necesară, interpretarea ariei lui Germont a explicat pe deplin bisarea cerută cu atîta insistenţă de spectatori.

Ion Stoian, de la Teatrul de Operă şi Balet, a interpretat în acest spectacol rolul lui Alfred cu uşurinţă şi plasticitate interpretativă, remarcîndu-se prin muzicalitate.

Desfăşurîndu-se în cadrul vechilor decoruri ale Operei bucureştene, „Traviata" Teatrului Muzical din Galaţi nu a împlinit aşteptările în ceea ce priveşte realizarea regizorală. Regia spectacolului (C. Georgescu) s-a mulţumit la transpunerea cea mai simplă şi convenţională a intrigii, neaducînd elemente personale. Reducerea la minim a mişcărilor scenice se cere revizuită.

Credem că acest colectiv al Teatrului din Galaţi este capabil de montări şi mai interesante în care să folosească mai cu curaj mişcarea scenică ; se impun rezolvări noi, originale, în regie şi scenografie, şi un aport actoricesc mai susţinut din partea interpreţilor.

Acordînd mai multă grijă promovării în roluri solistice a vocilor de calitate, întăririi numerice a ansamblului coral şi îmbogăţirii formulelor scenice, Teatrul Muzical din Galaţi va putea pune la dispoziţia publicului montări la nivel artistic mult mai ridicat.

ŞTEFAN BONEA

Tinere talente la Şcoala de coregrafie

Producţia de fine de an a Şcolii de coregrafie pe scena Teatrului satiric „C. Tănase", a reprezentat, prin valoarea talentelor şi calitatea interpretării, nu numai un bilanţ de realizări al instituţiei, ci un adevărat spectacol artistic, demn de a fi luat în consideraţie ca atare. Munca de îndrumare în domeniul coregrafiei este complexă şi grea. Ea porneşte de la deprinderea „alfabetului" coregrafic propriu-zis, a poziţiilor tradiţionale şi de la cotidianele exerciţii la „bară", pentru a ajunge, treptat, la cele mai dificile evoluţii de virtuozitate — uneori — acrobatică. Spectacolul a înfăţişat această desfăşurare progresivă a muncii artistice în şcoală. Au fost prezentaţi mai întîi copiii care deprind dansul organizat în colectiv. Ei au redat cu simplitate şi corectitudine (regia Rita Frunzetti şi Ethel Demian) mici scene de pe plaje, la mare, ori din viaţa pastorală. Treptat au dansat apoi elevi ce şi-au dobîndit un sens precis al ritmului, supleţe, velocitate, plasticitatea mişcărilor şi aşa-zisa „elevaţie" — acea aptitudine particulară a săriturilor şi plutirii în aer. Dincolo de aceste elemente de ordin tehnic programul a oglindit preocuparea pentru dansul cu tematică, dansul cu conţinut care oglindeşte idei şi sentimente, aşa-zisul dans de caracter şi în paralel, dansul pe muzică românească.

Deosebit de interesante şi realizate cu mult gust artistic au apărut *Lecţia de dans* şi *Apele primăverii* (coregrafia Tilde Urseanu) în care se desluşeau atitudinile, pozele de dans imortalizate în pînzele sale de Degas şi — respectiv, în celebrul tablou „Primăvara" — de Botticelli. Au avut mult umor *Păpuşile din Oaş* (coregrafia Clara Volini) pe muzică de Paul Constantinescu şi scena de dragoste din baletul *Priculiciul* de Zeno Vancea (coregrafia Gelu Matei). Alte scene pe motive din muzica noastră populară ca *În poiană* (coregrafia Tamara Cap) şi *Stampă românească* (coregrafia Tilde Urseanu) pe muzică de George

Dana Rădulescu în „Dans indian"

Enescu au dovedit largile posibilităţi oferite de muzica românească creaţiei coregrafice.

S-au distins cu acest prilej o seamă de elemente pe care le vom regăsi, neîndoios, în viitorul apropiat, pe cele mai de seamă scene ale teatrelor noastre muzicale. O menţiune deosebită se cuvine înzestratei absolvente Lăcrămioara Stan, ale cărei însuşiri de precizie, supleţe şi graţie în mişcări nu au fost egalate decît de frumuseţea atitudinilor sale sculpturale. *(Apele primăverii ; Vis de dragoste).* Remarcabile calităţi au vădit, de asemenea, Mihaela Atanasiu *(Dansul cu mingea),* Valeria Moldovanu *(Frumoasa din pădurea adormită),* Dana Rădulescu *(Dansul indian),* Dan Moise *(Saltimbancul),* Mihai Condurăţeanu *(Fîntîna din Bahcisarai).*

Pentru că această producţie a îmbrăcat, pe drept cuvînt, caracterul unui spectacol public, vom face şi unele observaţii. Astfel muzica de pildă în *Toccata* de Paul Constantinescu, *Cordoba* de Albeniz *sau Piticul* (Gnomus) de Musorgski a avut simţitoare slăbiciuni de execuţie ce au influenţat negativ coregrafia. Ar fi fost de dorit, de asemenea, ca tînărul Anatol Georgescu, element de altfel talentat, să fie îndrumat în tălmăcirea pe care a făcut-o personal pe tema lui *Gnomus* din „Tablouri dintr-o expoziţie" de Musorgski ; mişcările sale puteau fi mult mai adecvate conţinutului expresiv al muzicii, al tabloului pe care îl reprezintă şi care are semnificaţia, legenda sa. Dincolo de aceste mici incidenţe, producţia Şcolii de coregrafie rămîne însă o manifestare artistică valoroasă demnă de toată lauda.

J.-V. P.

Lăcrămioara Stan şi Aurel Popa în „Apele primăverii" de Rachmaninov

O culegere de cîntece progresiste (Italia)

Sub titlul *Il nuovo canzoniere italiano*, casa de editură *Avanti* din Milano a publicat sub îngrijirea lui Roberto Leydi și Sergio Liberovici* o culegere de cîntece populare cu caracter social și politic. După ce propaganda burgheză repetase la nesfîrșit că tradiția italiană nu putea oferi, în acest domeniu, decît prea puține documente, un mănunchi de tineri cercetători au întreprins o operă de considerare și recunoaștere a acestor cîntece. Roadele au fost cu totul neașteptate. În cursul unor scurte campanii de cercetări au fost descoperite cîteva zeci de cîntece, din diverse epoci și de variat caracter, deosebit de grăitoare pentru o anumită situație culturală și climat istoric. Multe din aceste cîntece au desigur o simplă valoare documentară, dar nu lipsesc texte și muzică al căror interes social apare bine precizat.

Culegerea cuprinde nu numai cîntece italiene muncitorești și de luptă pentru pace ca *Scrisoare din cazarmă* și *Cînzona marșului păcii* de Fausto Amodei, dar și cîntece politice portugheze create împotriva lui Olivier Salazar și a regimului său ca: *O vicho* — Viermele (poreclă dată dictatorului de la Lisabona) ori *Florile în Spania*, cîntec antifranchist cules la Madrid în 1961. Acest cîntec, interpretat de Margherita Galante Garone a fost înregistrat pe discul *Cîntece ale rezistenței spaniole* (1939—1961) dat la iveală de *Italia cîntă* (MP/CRA/0026).

Alte cîntece au fost scrise de Sergio Liberovici. Acest tînăr și talentat compozitor a condus, alături de Fausto Amodei, grupul coral italian cu prilejul Festivalului de folclor al țărilor din Balcani și din zona Mării Adriatice, ținut la București în vara anului 1962, cîștigînd simpatia publicului nostru. Este de relevat cîntecul *O cancellier che tieni la penna in mano* (Temnicerule, care ții condeiul în mînă) cules la Mezzogoro în provincia Ferra, creiat de grupul muncitorilor care au participat la greva agricolă din 1948, încheiată cu arestarea și condamnarea muncitorilor. Melodia, simplă, subliniază cu eficiență clocotul revoltei celor întemnițați.

Un loc de seamă este acordat, în publicație, cronicilor și informațiilor cu caracter bibliografic fiind de citat, între altele, și cîntecele de protest apărute în „Il contemporaneo", Imnul muncitorilor, Împotriva războiului ș.a. de Sergio Liberovici, Emilio Jora, Lionello Germero, Michele Straniero.

Alte note se referă la discografie.

O asemenea publicație, ca *Il nuovo canzoniere italiano*, care popularizează creația muzicală cu caracter progresist, reprezintă o luare de poziție curajoasă deosebit de pozitivă căreia îi urăm prosperitate și succes pentru ducerea la bun sfîrșit a nobilei misiuni ce și-a asumat-o.

J.-V. P. și D. B.

*) Recent, pentru colaborarea sa la editarea unei alte culegeri de cîntece de luptă ale poporului spaniol, muzicianul S. Liberovici a suferit o condamnare din partea tribunalului din Torino.

„Romantismul în muzică" de Ada Brumaru

La prima sa carte, înscrisă firesc ca rezultantă a unei meritorii activități publicistice, Ada Brumaru vizează cu temeritate dezbaterea unei teme complexe și de larg orizont cultural, ale cărei soluții trebuie găsite negreșit pe calea amplelor sinteze.

În primul rînd, definirea însăși a romantismului ca fenomen al istoriei artei este o întreprindere dintre cele mai dificile. Și, involuntar, îți amintește remarca autorului recent apărutei „Istorii a artei", Mihail Alpatov care spune în prefața la ediția romînească: „...dependența artei de bază se manifestă adesea într-o formă complexă și totodată voalată, din care pricină încercările de simplificare a acestor corelații (...) reduc creația artistică la probleme ale ideologiei dominante în mediul social respectiv, denaturînd tabloul de ansamblu al dezvoltării artei". Într-adevăr, bazele sociale ale romantismului se înfățișează sinuos, de loc dispuse a se integra unei explicații unice. Astfel, iluminismul — prin unele laturi ale sale — și Revoluția Franceză de la 1789 au văzut în romantism un ideal estetic și ideologic al viitorului. Dar memorabilul 1830 — an al luptelor pe baricade ca și al luptelor pentru „Ernani" — opunea forțele sociale aflate într-un nou raport, în care, nu numai masele se ridicau împotriva noii oligarhii ci se produsese și acea scindare dintre marea burghezie și celelalte pături ale acestei clase, rămase (mai ales în Franța) credincioase vechilor crezuri. Cînd Victor Hugo proclama libertatea de creație a romantismului militant, cealaltă direcție, pasivă, formulată mai tîrziu de Gorki drept reacționară, începuse să devină de fapt încă de atunci alter ego al romantismului. Autoarea remarcă pe drept cuvînt că „romantismul nu este exponentul unei singure clase" ci curentul în care toate straturile societății veacului al 19-lea încercau să-și impună o proprie viziune asupra lumii, sufletului omenesc și artei.

Dacă scindarea romantismului în două direcții (existente, după cum se știe, uneori în creația aceluiași artist) este proprie în primul rînd literaturii, muzica, din cauza specificului imaginii muzicale și a limbajului ei, relevă indirect, sau nu relevă, apartenența unei creații la o tendință sau la cealaltă. Poziția ideologică a muzicianului are înrîuriri asupra alegerii și tratării tematice și în acest caz creația wagneriană oferă exemple tipice, atît sub aspectul ei literar cît și simfonic — programatic. Pornind dela acest adevăr, Ada Brumaru nu a încercat nici un moment calificarea rigidă a unor producțiuni artistice drept „progresiste" sau „reacționare" ci dimpotrivă, a urmărit să le dezvăluie bogăția de nuanțe, chiar și atunci cînd conținutul se resimte de pe urma „eroziunii" timpului sau prezintă laturi contradictorii.

Captivată poate de ceea ce urmărea în fapt să delimiteze ca importanță valorică — acea predispoziție, uneori exclusivistă, a muzicianului romantic pentru inspirația imaginativă extramuzicală și pentru programatism, autoarea nu a izbutit întotdeauna să contureze evoluția imaginii muzicale a romanticilor, a limbajului lor. Or,

înfățișarea unei atari evoluții, era necesară atît inițiatului care își ierarhizează la scara moștenirii artistice aportul romanticilor în domeniul mijloacelor de expresie, cît și neinițiatului care pătrunde în lumea de idei și sentimente a muzicii tot prin intermediul limbajului. Ultimului capitol al lucrării intitulat „Elemente ale limbajului muzical" nu i se poate obiecta decît aceea că interesantele observații pe care le cuprinde s-ar fi integrat organic, în chip dialectic, în problematica întregii expuneri.

O cuprinzătoare privire asupra naturii romantismului în toate artele — conținută mai ales in primul capitol — este în măsură să explice ideea romantică a întrepătrunderii acestora, fuziunea continuă și sub variate forme a muzicii cu literatura.

Începuturile romantismului muzical sînt și ele identificate într-o serie de fenomene ca : muzica Revoluției Franceze, creația teatrului muzical de la sfîrșitul secolului al 18-lea, creația beethoveniană (în special în ultima sa perioadă), pentru a se arăta apoi, pe parcursul celor două volume, ramificațiile și implicațiile acestui curent, avînd în vedere aportul diferitelor personalități și țări, cu concursul condițiilor și tradițiilor specifice ale celor din urmă.

Vorbind despre perioada cea mai „intensă" a romantismului, cartea face obișnuita distincție între cele două sau trei importante generații de compozitori care au ilustrat-o. Dintre ele, cea a lui Chopin, Schumann, Liszt și Wagner este — așa cum o numește cartea — aceea a „aștrilor", a geniului armonios grefat pe amploarea viziunii artistice. Dacă la Wagner și la Liszt (în poemul simfonic) amploarea viziunii se traduce prin forme corespunzătoare, ar părea ciudată în aceste împrejurări preferința unui Chopin și într-o bună măsură a unui Schumann sau Liszt pentru formele miniaturale. Cu toată această deosebire între cele două moduri de a concepe forma, pentru nimeni nu mai poate fi un dubiu că adîncimea viziunii și la unii și la ceilalți rămîne aceeași (dovadă Liszt, care reușește să fie in același timp un simfonist inovator și un miniaturist). De aici se desprinde un adevăr și anume că monumentalitatea formei nu corespunde în mod necesar unei mari viziuni, căreia trebuie să-i fie proprie adînca generozitate și umanitate. Există însă faze de declin ale istoriei artei în care forma rămîne, în virtutea unui trecut cu prestigiu, haina prea largă a unui conținut minor. Și pentru a nu depăși însăși perioada romantismului, de data aceasta în faza sa tîrzie, este necesar a arăta că grandoarea de construcție a simfoniilor mahleriene sau chiar bruckneriene nu poate să ascundă în unele cazuri paloarea conținutului, atunci cînd el nu mai este nici avînt beethovenian (acela care a urcat pe culmi simfonia) și nici credință romantică nestrămutată în forțele proprii (care anima simfonia de tip liric a lui Schubert, Mendelssohn și Schumann).

Cartea subliniază apoi rolul stimulator al romantismului în apariția școlilor naționale din diferite țări europene și este poate pentru prima dată cînd romantismul ca atare devine un criteriu de judecată — posibil și el alături de cel al culturii naționale — pentru creația romînească și în special pentru cea enesciană.

Fără a avea pretenția depășirii unei concepții tradiționale asupra romantismului („E drept — spune autoarea — obiectivul lucrării de față a fost perioada în care romantismul a dominat istoria artei muzicale în special"...), cartea relevă totuși încercarea — justificată de perspectiva actuală — de lărgire nu numai a ideii de „romantic" ca atribut al tuturor marilor creații din toate timpurile, ci și a aceleia istoricește determinată, referitoare la curentul însuși.

„Romantismul în muzică" este o carte de valoare. La rezolvarea dificilelor probleme ideologice și estetice pe care le comportă un atare obiectiv, concură în mod fericit predispoziția, am zice romantică, a autoarei pentru istoria și întruchipările artistice ale acelor creatori care înflăcărează și astăzi inimile milioanelor de iubitori ai muzicii. Prin stilul său curgător, cu vizibile calități literare, autoarea izbutește să-și exprime bogăția opiniilor și aprecierilor ce dovedesc, nu odată, personalitate și o atitudine permanent activă față de fenomenul muzical.

GHEORGHE FIRCA

Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Țările romînești în prima jumătate a secolului al XVII-lea

Mențiunile privitoare la instrumentele muzicale folosite în țările romînești înainte de sec. XVII sînt cu totul lapidare. Ele nu oferă suficiente elemente pentru a identifica sau a preciza caracteristicile instrumentelor. De aceea a rămas încă neclarificată existența, în acea epocă, a unor instrumente de coarde și de suflat. Tot astfel, se explică de ce unii cercetători afirmă că vioara ar fi apărut la noi abia în sec. XVIII cînd există, de fapt, o mențiune cu denumirea acestui instrument într-o pravilă de la 1652 [1] care ar indica existența ei în țara noastră în sec. XVII. De asemenea, nu sînt precizate nici alte instrumente ale vremii respective ca : tambura și surla, care sînt confundate cu diferite instrumente înrudite.

Întrucît relatările unui călător italian, mai puțin cunoscut, care a trecut prin Moldova în prima jumătate a sec. XVII, aduc elemente prețioase pentru precizarea caracteristicilor acestor instrumente, a vechimii unora și identificarea altora, vom stărui asupra acestor însemnări de călătorie.

Este vorba de însemnările călătorului italian Niccolo Barsi, care în drum spre „Tartaria și Circazia" trecu prin Moldova în anul 1633, oprindu-se o vreme mai îndelungată la Iași și diferite orașe ale țării, reușind, astfel, să o cunoască destul de bine. Memoriul său de călătorie [2]), în partea privitoare la Moldova, cuprinde ample relatări cu privire la geografia țării, la avuțiile ei, la populație și obiceiuri. Între acestea, interesante pentru problemele ce urmărim, sînt observațiile în legătură cu nunta, cu înmormîntarea și cu alaiul domnesc, împrejurări în care muzica avea o largă participare. Descriind desfășurarea acestor ceremonii, Barsi indică și instrumentele muzicale ce se foloseau pe atunci în Moldova. El face mențiunea că acestea sînt instrumentele din care le place moldovenilor să cînte [3]) arătînd că nu înșiră instrumentele muzicale cunoscute în general pe atunci, ci anume pe cele a căror prezență o constată, ceea ce are o mare însemnătate pentru problema ce tratăm. Textul care se referă la aceste instrumente este următorul: „Moldovenii, deci și toți cei care locuiesc în această provincie, cînd vor să danseze își pun cizmele potcovite, pe care bărbații și femeile le poartă în culori deosebite ; femeile au tocuri mai înalte de-

cît bărbaţii : şi, voind să înceapă dansul, cîntă mai întîi din diferite instrumente ca : *„violini, sordellini, piffari, tamburi, collascioni con tre corde..."* [4]) Nu toate denumirile instrumentelor înşirate de el pot fi traduse direct ; unele din ele neavînd corespondent modern, este necesară, aşadar, o explicare pentru fiecare în parte. Pentru o identificare mai sigură a lor, ne sprijinim şi pe pasajul din textul aceluiaşi călător, în care se pomeneşte de instrumentele văzute de el în alaiul domnesc, în legătură cu care menţionează încă odată *piffari* şi apoi *trombette*. Cu acest prilej, subliniem faptul că Barsi face distincţiunea, preţioasă pentru noi, între instrumentele folosite la curte pentru mărirea fastului şi cele utilizate în practica cîntecului popular (la joc, la nuntă, la înmormîntare).

Violino, ca termen, reprezintă fără îndoială vioara. Menţiunea aceasta este foarte importantă întrucît pînă acum nu s-a putut preciza cînd a pătruns acest instrument la noi. S-a crezut că ea există în Ţara Românească încă din vremea lui Neagoe Basarab (1512—1521). În „Învăţăturile" către fiul său Teodosie, lucrare scrisă în slavoneşte, se arată instrumentele din care se cînta la petrecerile domneşti. Textul original publicat recent [5]) nu era cunoscut pe vremuri. T. T. Burada, avînd la îndemînă numai o traducere greşită [6]), făcută cu un veac şi jumătate mai tîrziu de la data cînd a fost scris originalul — timp în care, probabil, vioara începuse a fi cunoscută la noi —, a crezut că este vorba de vioară, cînd în realitate era guslă, termen ce nu corespunde viorii. În ceea ce priveşte identificarea ca vioară a instrumentului menţionat în „Învăţăturile lui Neagoe" nu poate fi decît greşită, dat fiind faptul că în Apus abia în 1533 apare prima denumire de „vioară" [7]). Aşadar despre ce instrument poate fi vorba în „Învăţăturile lui Neagoe" ? În textul slav [8]), există termenul gusli, deci este vorba de gusla sîrbească. Acest instrument este menţionat pentru prima dată la noi în 1454 [9]). Iar pentru folosirea instrumentului la noi pe timpul lui Neagoe, o dată cu guslarii sîrbi, pledează faptul că soţia lui Neagoe era din neamul despoţilor sîrbi. [10])

Nici termenul de vioară apărut în traducerea scrierii diplomatului şi cronicarului Maciej Strykowski din 1574 în legătură cu instrumentele muzicale folosite în ţările romîneşti nu poate fi admisă, deoarece este vorba de o traducere greşită. Astfel fraza cronicarului polonez „...Zacnjek ludzi dzieie skaladnymi wierszami spiewaia, przi *Skrzypicach Które Serbskimi* zowremy, lutniach, kobzach y arfach,... [11]) a fost tradusă de B. P. Hajdeu [12]) prin „faptele omeniloru renumiţi sunt celebrate prin cîntece cu acompaniamentŭ *vioreloru, alăuteloru, cobzeloru"*. Aşadar termenul folosit în original este *„skrzypicach Serbskimi* care nu reprezintă vioara ci tot gusla, aşa numita *vioară sîrbească* după cum se exprimă autorul în textul polon. Dicţionarul limbii romîne apărut sub egida Academiei R.P.R. [13]) arată că gusla este un instrument muzical cu o singură coardă folosit de poporul sîrb, iar Kurt Sachs arată că gusla este un instrument sudslav, cu corpul de rezonanţă umflat făcut dintr-o singură bucată de lemn pe care se află o membrană cu găurele mici cu o singură coardă din păr de cal care se întinde cu o cheie şi se acordează după vocea cîntăreţului. [14])

Iată pentru ce instrumentul de care scrie Strykowski, nu putea fi decît gusla, denumită în Polonia vioara sîrbească. Necunoscînd această corespondenţă de termeni, B. P. Hajdeu vădeşte o evidentă nesiguranţă în traducerea termenului folosit de Strykowski („serbskich skrzypicach") căci, în paragraful de mai sus l-a tradus prin „vioară", iar în alt pasaj, în care Strykowski pomeneşte despre acelaşi instrument în legătură cu tradiţiile populare despre Ştefan cel Mare [15]), îl traduce prin „alăută" — care este cu totul altceva. Ambele tălmăciri sînt însă greşite. Avem aşadar certitudinea că instrumentul pomenit de Strykowsky pe la 1574 nu era vioară ci guslă. În sprijinul acestei presupuneri vine şi atestarea că încă din sec. XV „Sîrbii cîntăreţi străbăteau cu gusla lor toată Polonia şi cîntau la curţile nobililor poloni fel de fel de cîntece despre isprăvile eroilor sîrbi şi poloni". [16])

Cum altă menţiune documentară a existenţei viorii la noi nu se mai cunoaşte în sec. XVI şi XVII, unii cercetători romîni, care s-au ocupat de apariţia viorii la noi, au ajuns la concluzia că acest instrument a fost introdus în ţările romîneşti abia în sec. XVIII [17]). Iată de ce, atestarea clară şi precisă a lui Barsi despre existenţa viorii la 1633 în Moldova, este de foarte mare însemnătate. Italianul în a cărui patrie a apărut vioara în forma ei actuală şi unde deja se răspîndise foarte mult, nu putea să se înşele asupra ei astfel încît să dea denumirea de violină altui instrument decît celui adevărat. Credem aşadar că însemnarea lui Barsi reprezintă o dată certă pentru existenţa viorii la noi în 1633.

Al doilea instrument dintre cele enumerate de Barsi este *sordellino*. Sub această denumire dicţionarul muzical al lui Brenet [18]) arată că se înţelege un fel de musetă, un instrument de suflat prevăzut cu burduf şi suflător, instrument mult răspîndit în Franţa prin secolele XVI—XVIII. Burduful cu aer se ţine sub braţul stîng care îl presa, iar braţul drept acţiona suflătorul (foalele). Era prevăzut de asemenea cu 4—5 tuburi sonore precum şi cu două fluiere, unul mare şi celălalt mai mic. După descrierea de mai sus s-ar părea totuşi că n-ar fi musetă (se afirmă că ar fi „un fel de musetă") ci mai de grabă „cornemuse" instrument asemănător cimpoiului nostru, care spre deosebire de musetă (instrument mic), nu este prevăzut cu foale pentru umflarea burdufului, aceasta făcîndu-se prin suflul omului. Aşadar, instrumentul văzut de Barsi nu poate fi decît cimpoiul, sau o formă mai veche a acestuia. Acest instrument a fost menţionat la noi pentru prima dată în „Codicele Voroneţean", la începutul sec. XVI şi citat apoi şi în alte scrieri.

Piffaro era un instrument de suflat de formă conică şi cu ancie dublă, unul din strămoşii oboiului. Avea şase găuri fără clape şi emitea sunete asemănătoare acelora ale oboiului cu un timbru nazal. [19]) Originar din orient, piffaro era un instrument de largă răspîndire în evul mediu. În Italia el făcea parte din familia „Bombard" care, în sec. al XIV-lea, se construia de diferite dimensiuni, formînd o familie completă. Modelul prevăzut cu şapte găuri se numea în Italia „piffaro" sau, după utilizarea sa de către păstorii din munţii din sudul peninsulei, „Piffaro pastorale". De altfel, acesta este singurul model din familia „Bombard" care a supravieţuit ca instrument popular şi în Bretania, unde se asociază cu cimpoiul — după cum arată Enciclopedia Italiană în care se citează „flauto a becco" [20]).

Instrumentul acesta era bine cunoscut în Italia căci era folosit şi pentru anumite semnalizări ale serviciilor comunale şi senioriale. [21])

Din cele arătate reiese că acest instrument corespunde cu *Zúrnaúa* turcească sau *surla* romînească. Dicţionarul limbii romîne [22]) precizează în legătură cu acest instrument următoarele : „Surla" = instrument muzical în formă de fluier cu mai multe găuri şi cu unul din capete lărgit în formă de pîlnie, întrebuinţat în trecut mai ales în armată (sb. *surla*, bg. *zurla*, tc. *zurna*).

Tambura este o specie de tobă, un instrument muzical de obîrşie orientală introdus în ţările europene către sfîrşitul evului mediu [23]). Tobele, mai vechi decît tamburii, intraseră în folosinţa armatei şi a alaiurilor domneşti datorită ritmului pe care-l susţin într-un ansamblu instrumental, fapt care le-a asigurat rapid popularitatea şi răspîndirea. Se pomeneşte despre tobe încă de pe la 1445 [24]) şi după aceea aproape întotdeauna alături de alte instrumente muzicale. Despre tobe face menţiune cam în acelaşi timp şi pelerinul rus Vasile Gagara, în trecere prin Moldova în anul 1634. El relatează că în alaiul domnesc „mergeau oameni slujiţi, cu puşti berdîşi (baltage) şi băteau în tobe" [25]). Aşadar, se foloseau în paralel tamburul şi tobele.

Trebuie să menţionăm că tamburul este un alt instrument — deşi din aceeaşi familie — decît „tympana" despre care pomeneşte, în aceeaşi vreme (1632) un alt călător în trecere prin ţara romînească, Paul Strassburgh [26]). *Timpanul* (fr. tympan, ital. timpano

— de la grecescul tympanon) era un instrument mai de mult cunoscut în Europa, de dimensiuni mai mari, cu baza rotundă. Aşadar chiar între instrumentele de percuţie existau, încă de pe atunci, în Ţările Româneşti diferenţieri după necesităţile diverselor formaţii şi ansambluri.

Collascione era un mic instrument cu coarde ciupite, avînd un gît lung şi corp bombat, de origine orientală după Brenet [27]), iar după Kurt Sachs de origină sud-italiană [28]). În ţările apusene ajunge să fie folosit în sec. XVII şi XVIII pe cînd la noi este probabil să fi venit mai de timpuriu, sub influenţă turcească. Era asemănător cu lăuta, cu care totuşi nu se putea confunda, collascione avînd gîtul mult mai lung, marcat de mici prăgulete transversale cum se văd azi la ghitară. Coardele erau ciupite cu degetele sau cu o mică pană de os [29]). Putea avea două sau trei coarde. În cazul de faţă, Niccolo Barsi menţionează că era vorba de collascione cu trei coarde (con tre corde). Însăşi faptul că a remarcat pînă şi acest amănunt demonstrează că Niccolo Barsi nu putea confunda instrumentul cu altul.

După descrierea făcută, acest instrument este deci o varietate cu trei coarde a „tamburei" orientale. Aceasta se poate vedea şi în pictura lui Raffet reprezentînd bîlciul de la Giurgiu. Un asemenea instrument, însă cu patru coarde, găsit pe teritoriul ţării noastre, există în colecţia de instrumente populare a Institutului de Etnografie şi folclor. Menţionarea acestui instrument de către Barsi la 1633 este deosebit de importantă, deoarece se presupune că el ar fi apărut la noi mult mai tîrziu. T. T. Burada [30]) afirmă că „tambura" a fost introdusă cam pe la începutul sec. trecut (deci sec. XVIII).

În scurta examinare de mai sus se vede că însemnările lui Barsi menţionează, pentru prima oară, unele instrumente muzicale folosite la noi (vioara şi collascione). Dar relatările acestui călător italian au şi o altă importanţă, întrucît dau amănunte despre muzica folosită de poporul romîn cu prilejul nunţii, înmormîntării şi alaiului domnesc. În legătură cu nunta, care ţinea trei zile şi trei nopţi, Barsi arată că se cînta din instrumentele muzicale numite mai sus şi din gură [31]). La înmormîntare el arată că tot timpul cît se ţinea mortul în casă se cînta mereu, în jurul năsăliei, din instrumentele arătate. [32]) Mai multe amănunte dă Barsi în legătură cu alaiul domnesc unde înaintea domnitorului mergeau copii cu steaguri, surle şi trîmbiţe. [33]) El foloseşte expresia „piffari e trompette" după care C.C. Giurescu afirmă că în text urmează cîteva cuvinte şterse pe care nu le-a putut descifra şi care s-ar putea să fie denumirile altor instrumente muzicale.

Socotim că însemnările de călătorie ale lui Niccolo Barsi aduc o serie de elemente foarte preţioase pentru îmbogăţirea cunoştinţelor noastre în legătură cu instrumentele muzicale vechi la romîni şi cu evoluţia lor.

ELISABETA DOLINESCU

1. „Îndreptarul legii", clava 200, Tîrgovişte 1652.

2. *Niccolo Barsi:* „Nuova e vera relatione del viaggio fatto da Niccolo Barsi da Luca nell' anno 1632 sino al 1639 nelle parti di Tartaria, Circassia, Abazza e Mengrig'ia, dove si narrano molti successi strani e curiosi..." Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea: „Le voyage de Niccolo Barsi en Moldavie (1633), 56 pag. Extras din Mélanges de l'Ecole Roumaine en France", Paris—Bucarest, 1925.

3. „Perche stimo che ciascheduno il quale legera questo mio viaggio sia curioso di sapere anco il modo che tengono queste nazioni di ball'are e che instrumenti si dilettano di suonare ed altre particolarità, ho pensato brevissimamente transcorre tutte usanze". C.C. Giurescu, op. cit., pag. 27. Traducerea ne aparţine: „Deoarece socotesc că fiecare din cei care vor ceti călătoria aceasta a mea va fi curios să ştie de asemenea şi modul în care obişnuiesc aceste naţii să danseze şi din ce instrumente le place să cînte şi alte particularităţi, m-am gîndit să înfăţişez foarte pe scurt toate obiceiurile lor."

4. „Muldavi, dunque e tutti habitanti in questa provincia, quando vogliono far qua'che ballo, si pongono li stiva'i con li ferri a piedi, e li huomini comme donne li portano di diversi colori: le donne pero hanno il ferro al piede alto piu di quello degl' huomini; e, volendo principiare il ballo, suonano prima diversi instrumenti come *violini, cordelline, piffari, tamburi, co'lascioni con tre corde*...".

5. PP. Panaitescu: Cronicile slavo-romîne din sec. XV—XVI. Editura Acad. R.P.R. Bucureşti, 1959 p. 230. Acest text este tradus de P. P. Panaitescu astfel: „Şi iarăşi se cuvine domnului să aibă la masa sa diferite timpane şi chitare şi lire cu veselie". (p. 279). Însă termenul gusli din original nu trebuie tradus prin chitară, ci prin guslă, iar *ţevniţa*, tradus liră (termenul vine de la „ţev", „ţeva" care înseamnă ţeavă) — prin fluier.

6. T. T. Burada: Originea viorii şi perfecţionarea ei. „Almanach muzical" 1876 nr. 2, p. 43.

7. In „Dictionnaire practique et historique de la musique" (Paris 1926, p. 478) M. Brenet, arată la Violon că: ....„A partir de 1533, date la plus ancienne ou cet instrument soit cité, trois Italiens figurent dans unde bande de huit *violons et joueurs d'instruments du roi*, François I-er...".

8. P. P. Panaitescu, Op. cit., pag. 230.

9. Anton Balotă: La littérature slavo-roumaine a l'époque d'Étienne le Grand. „Romano-slavica", I. Asoc. slaviştilor din R.P.R. Bucureşti, (1958), p. 211.

10. N. Iorga, Istoria literaturii romîneşti, I, ed. II-a Buc. 1925 p. 35... „La inceputul veacului al XVI-lea o sîrboaică din neamul stăpînitor al despoţilor, ale căror fapte le cîntă o epocă întreagă a epicilor naţionale, ajunge Doamna Ţerii Romîneşti, ca soţie lui Neagoe Vodă. Pe acel timp cîntecul bătrînesc era deosebit de cîntat de vecinii noştri"... (conform Tihomir R. Gjorgjevic zur Einfuhrung in die serbische Folklore, Viena, 1902, pp. 5—6).

11. Columna lui Traian: 2 (1871) nr. 29: 114 vezi şi: Która Przeddtym nigdy swiatla nie Widziala Krinika, Polska, Litewska, Zmodzta, i Wszystkiey Rusi... etc. Drukowano W Królewcu u Gerzego Oslerberger MDLXXXII (1582). (Traducere: „Care înainte de acestea niciodată nu a văzut lumina tiparului. Cronica Poloneză şi Lituaniană şi a intregii Rusii... etc. tipărită la Królewieţ la Gerzego Oslerberg 1582.

12. Columna lui Traian, idem pag. 114.

13. Dicţionarul limbii romîne moderne. Editura Academiei R.P.R. Bucureşti, 1958, pag. 351.

14. Curt Sachs: Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin, Ed. Bard, 1913, pag. 170.

15. Textul polonez „O tym Wolosze y Multani spiewaia ustawiecznie w Kazoley biesiedzie na *serbskich skrzypicach* przygoywaie swoiam iezykiem: „Stepan, Stepan woiewoda! Stephan... bial Turkov! bil Tatarow, bial Wegrow, Rusy, Polakow!" A fost tradus de Hajdeu astfel: „Moldovenii şi Muntenii cîntă despre elü necontenit în toate banchetele, acompaniindu-se cu muzica *alăutei*: „Stefan, Stefan-Vodă! Bătea pe Turci, bătea pe Tătari, pe Unguri, pe Galiţieni, pe Poloni". Columna lui Traian, 2 (1871) nr. 29.

16. T. R. Gjorgjevic, op. cit., pag. 35.

17. C. Bobulescu: Lăutarii noştri. Din trecutul lor. Bucureşti 1922 p. 16; V. şi Tiberiu Alexandru: Vioara ca instrument muzical popular. Revista de folclor, 2 (1957) nr. 3, p. 32. Autorul sustine că vioara a înlocuit Kemanul, despre care se ştie că a fost introdus de D. Cantemir la inceputul sec. XVIII Cf. M. Poslušnicu: Istoria muzicii la romîni, Bucureşti, 1928, pag. 321—322.

18. Michel Brenet: Op. cit. p. 418.

19. Enciclopedia Italiana, Instituto della Enciclopedia Italiana, vol. XXVII, Roma, 1936, p. 261. E. assomigliante a un picolo „flauto a becco con sei aperature e senza chiavi: ha un timbro assomigliante a quello dell'oboe a accentuamente nasale." Atestarea faptului că era vorba de oboi o găsim şi la Berlioz: V. André Schaeffner: Origine des instruments de musique, Payot, Paris, 1938, p. 295. „Piffferari, des musiciens ambulants qui, aux approches de Noel descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq, et viennent armés de musettes et de pifferi (éspèce de haut-bois)"... Enciclopedia Italiana: „Quasi sempre il piffero è unito alla cornemusa, che ne accompagna la melodie di andamento rapsodico" pag. 261.

20. Enciclopedia Italiana, Op. cit., pag. 261.

21. Enciclopedia Italiana, „Anticamente erano chiamati „pifferi"; i sonatori di strumenti a fiato che erano al servizio dei comuni e delle signorie (pifferi di palazzo)" pag. 261.

22. Dicţionarul limbii romîne moderne. Editura Academiei R.P.R. Bucureşti, 1958.

23. Michel Brenet: Op. cit., pg. 432.

24. C. Bobulescu: Op. cit. pg. 8.

25. Pentru Vasile Gagară vezi: G. Bezviconi. „Călători ruşi în Moldova şi Muntenia". Institutul de istoria naţională din Bucureşti 1947, pg. 43.

26. Arhiva pentru filologia şi istoria de Tim. Cipariu, canonicu metropolitanu etc. ... Blaşiu, 1867 — pg. 14.

27. Michel Brenet: Op. cit. pg. 89.

28. Curt Sachs: Op. cit. 89.

29. Michel Brenet: Op. cit. 89.

30. T. T. Burada: „Cercetări asupra danţurilor şi instrumentelor de muzică ale romînilor". Almanah muzical 3 (1877) pg. 83—84.

31. „Costumano anco, quando si maritano, far banchetti per tre giorni e tre notti continue, dove non si fa altro che mangiare e bere, ballare, sonare e cantare..." Vezi C. C. Giurescu: Op. cit. pg. 261 („Au obiceiul de asemenea, cînd se căsătoresc să facă ospeţe trei zile şi trei nopţi neîntrerupte, la care nu se face alt ceva decît să se mănînce, să se bea, să se danseze, să se cînte...").

32. C. C. Giurescu, Op. cit. pg. 28.

33. „....quando il Prencipe và à qualche festa o a spasso, à solito andare con grandissima pompa. Conduce seco quattro compagnée d'archibugeri e ciascheduna di queste sarà di cento e cincuanta archibugieri, doppe di questi vengono altretanti solo con arco, frezza e scimitarra al lato. Avanti di lui vanno i bambini e bandiere e *pifari e trombette* ... e dopo di questi una guardia di cento e cinquanta Turchi". C. C. Giurescu: op. cit. pg. 29).

Al treilea Concurs Internațional „George Enescu"
Vioară, pian, canto

București, 5—20 septembrie 1964.

REGULAMENTUL CONCURSULUI

1. Al treilea concurs internațional „George Enescu" va avea loc la București, de la 5 la 20 septembrie 1964.

2. La concurs pot lua parte toți tinerii interpreți, care nu depășesc vîrsta de 33 de ani la 31 decembrie 1964.

3. Concurenții se înscriu prin completarea unui buletin, care trebuie să parvină la Secretariatul concursului cel mai tîrziu pînă la data de 1 mai 1964.

Participanții vor anexa la buletinul de înscriere următoarele:

a) scurte date biografice și informații cu privire la studiile și activitatea lor artistică; b) copia unui act oficial din care să reiasă vîrsta (act de naștere); c) trei fotografii (în vederea publicității).

4. Concurenții vor primi confirmarea înscrierii lor în termen de o lună de la primirea buletinului de înscriere la Secretariatul concursului.

5. Concursul cuprinde următoarele secții: vioară, pian și canto.

6. Concursul are trei etape: două etape eliminatorii și una finală, cu orchestra.

7. Ordinea prezentării concurenților în etapa I, eliminatorie, va fi stabilită prin tragere la sorți. La celelalte etape ordinea va fi stabilită de juriu.

8. Toți concurenții admiși la etapa a II-a vor primi o diplomă de participare.

9. Juriul va fi format din personalități muzicale cunoscute.

10. Fiecare membru al juriului își va exprima părerea despre fiecare concurent în cifre, de la 1 la 20.

La etapa a II-a vor fi admiși numai concurenții care la prima etapă au obținut cel puțin media 14.

Dacă unul din membrii juriului este fostul sau actualul profesor al unuia dintre concurenți, el nu va participa la discuțiile pentru aprecierea acelui concurent și nu va da notă.

Deciziile juriului sînt inatacabile.

11. Juriul va putea decerna premii și mențiuni.

12. Juriul nu este obligat să acorde premiile, dacă apreciază că nu este cazul.

13. La dorința laureaților, cetățeni străini domiciliați în străinătate, 15% din valoarea premiilor va putea fi transferată în valuta țării respective, la cursul oficial în vigoare în Republica Populară Romînă.

14. După închiderea concursului, laureații vor participa la concursul festiv ce se va organiza la București.

De asemenea, ei vor fi invitați să dea concerte cu orchestre simfonice din alte orașe ale Republicii Populare Romîne.

15. Partiturile lucrărilor românești vor fi trimise candidaților de către Secretariatul concursului, la cererea lor.

16. Concurenții se vor prezenta cu următorul program:

VIOARĂ

Etapa I eliminatorie

a) J. S. Bach — Părțile I și a II-a dintr-o Sonată pentru vioară solo (sol minor, la minor și Do major);

b) Mozart — Partea I sau părțile a II-a și a III-a din *Concertul nr. 7 în Re major, K.V. 271a* (cu cadențele de George Enescu);

c) George Enescu — Părțile I, a II-a și a III-a din *Impresii din copilărie*, op. 28, sau Partea I-a din *Sonata a II-a în fa minor, op. 6*, sau Partea I din *Sonata a III-a în la minor, op. 25.*

Etapa a II-a eliminatorie.

a) Paganini — Două dintre Capriciile nr. 2, 4, 7, 9, 10, 11, 15, 17, 18, 21, 22, 24.

b) George Enescu — *Impresii din copilărie, op. 28* (integral), sau *Sonata a II-a în fa minor* op. 6 (integral), sau *Sonata a III-a în la minor, op. 25* (integral).

c) Una din următoarele lucrări:

Saint-Säens — *Introducere și Rondo capriccioso, op. 28* (cu acompaniament de pian): Wieniawski — *Poloneza în Re major, op. 4* sau *Poloneza în La major, op. 21*; Ysaye — *Sonata nr. 3* pentru vioară solo; d) O piesă, de o durată de maximum 10 minute, din lucrările unui compozitor contemporan, la alegerea concurentului.

Etapa finală

Un concert cu acompaniament de orchestră, la alegerea concurentului, din următoarele:

Beethoven — Concert în Re major, op. 61; Paganini — Concert în Re major, op. 6; Mendelssohn-Bartholdy — *Concert în mi minor, op. 64;* Brahms — *Concert în Re major, op. 77;* Lalo — *Simfonia spaniolă, op. 21;* Saint-Saëns — *Concert în si minor, op. 61 (nr. 3);* Ceaikovski — *Concert în Re major, op. 35;* Dvorak — *Concert în la minor, op. 53;* Glazunov — *Concert în la minor, op. 82;* Sibelius — *Concert în re minor, op. 47;* Szymanowski — *Concert op. 61 (nr. 2);* Elgar — *Concert în si minor, op. 61;* Bartók — *Concert (nr. 2);* Prokofiev — *Concert în Re major, op. 19 (nr. 1)* sau *Concert în sol minor, op. 63* (nr. 2); Haciaturian — *Concert;*

Şostakovici — *Concert op. 99;* A. Berg — *Concert;* Paul Constantinescu — *Concert;* Mircea Basarab — *Concert;* — Pascal Bentoiu — *Concert;* Dumitru Capoianu — *Concert.*

PIAN

Etapa I eliminatorie

a) J. S. Bach — Preludiu şi Fugă la 4 sau 5 voci din *Clavecinul bine temperat* (la alegere).

b) Beethoven — Una din următoarele lucrări: *Sonata op. 31, nr. 2, în re minor,* sau *Sonata op. 53 în Do major,* Waldstein), sau *Sonata op. 81, în Mi bemol major* (Les adieux), sau *Sonata op. 109, în Mi major,* sau *Sonata op. 110, în La bemol major* sau *Sonata op. 111, în do minor.*

c) Unul din studiile de: Chopin, Liszt, Rachmaninov, Skriabin, Debussy, Prokofiev.

d) George Enescu — Bourrée din Suita a II-a în Re major, op. 10.

Etapa a II-a eliminatorie

a) Una din următoarele lucrări:

Brahms — *Variaţiuni şi Fugă pe o temă de Haendel, op. 24,* sau *Variaţiuni pe o temă de Paganini, op. 35* (Caietul I), sau *Sonata în fa minor, op. 5;* Schumann — *Fantezia în Do major, op. 17,* sau *Sonata nr. 2 în sol minor, op. 22;* Liszt — *Mephisto-Walzer,* sau *Legenda nr. 1* (La prédication aux oiseaux); Chopin — *Balada nr. 4 în fa minor, op. 52* sau *Fantezia în fa minor, op. 49,* sau *Sonata nr. 3 în si minor, op. 58.*

b) Una din următoarele lucrări:

Fauré — *Temă cu variaţiuni în do diez minor, op. 73;* Ravel — *Alborada del gracioso* (din Miroirs), sau *Jeux d'eau;* Albeniz — *El puerto* (din Iberia, Caietul I), sau *Triana* (din Iberia, Caietul II); Prokofiev — *Sonata nr. 2 în re minor, op. 14,* sau *Sonata nr. 3 în la minor, op. 28;* Şostakovici — *Şase preludii din op. 34* (la alegere); Debussy — *L'Isle joyeuse;* Bartók — *Allegro barbaro,* sau *Două dansuri romîneşti,* op. 8-a.

c) Una din următoarele lucrări:

Mihail Jora — *Sonatina,* sau Şase din cele *13 Preludii* grupate astfel: 1, 3, 7, 6, 9, 10 sau 2, 4, 11, 8, 13, 5 (vor fi interpretate în ordinea indicată); Sigismund Toduţa — *Passacaglia;* Tudor Ciortea — *Sonata nr. 3;* Ludovic Feldman — *Trei piese de concert;* Aurel Stroe — *Sonata;* Adrian Raţiu — *Trei piese pentru pian;* Alfred Mendelsohn — *Sonata.*

d) George Enescu — *Sonata nr. 1 în fa diez minor, op. 24.*

Etapa finală.

Un concert cu acompaniament de orchestră, la alegere, din următoarele:

Mozart — *Concert în re minor, K.V. 466,* sau *Concert în La major, K.V. 488,* sau *Concert în do minor, K.V. 491;* Beethoven — *Concert în do minor, op. 37* (nr. 3) sau *Concert în Sol major, op. 58* (nr. 4), sau *Concert în Mi bemol major, op. 73* (nr. 5); Schumann — *Concert în la minor, op. 54;* Liszt — *Concert în Mi bemol major* (nr. 1) sau *Concert în La major* (nr. 2); Chopin — *Concert în mi minor, op. 11* (nr. 1), sau *Concert în fa minor, op. 21* (nr. 2); Grieg — *Concert în la minor, op. 16;* Ceaikovski — *Concert în si bemol minor, op. 23* (nr. 1); Brahms — *Concert în re minor, op. 15* (nr. 1) sau *Concert în Si bemol major, op. 83* (nr. 2); Franck — *Variaţiuni simfonice;* Rachmaninov — *Concert în fa diez minor, op. 1* (nr. 1) sau *Concert în do minor, op. 18* (nr. 2); Prokofiev — *Concert în Re bemol major, op. 10* (nr. 1), sau *Concert în Sol minor, op. 16* (nr. 2), sau *Concert în Do major, op. 26* (nr. 3); Bartók — *Concert nr. 3;* Şostakovici — *Concert op. 102 (nr. 2);* Kabalevski — *Concert în sol minor, op. 23* (nr. 2); Haciaturian — *Concert;* Stravinski — *Capriccio pentru pian şi orchestră;* Paul Constantinescu — *Concert;* Valentin Gheorghiu — *Concert.*

CANTO

Etapa I eliminatorie

a) O arie dintr-un oratoriu sau cantată de J. S. Bach, sau o arie dintr-un oratoriu, cantată sau operă de Haendel.

b) Un lied de Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Grieg, Musorgski, Ceaikovski, Rachmaninov, Dvorak, Delius, Fauré, Duparc, Chausson.

c) *Darul trandafirului* din ciclul „Şapte cîntece" pe versuri de Clément Marot, de George Enescu.

d) Un lied de un compozitor romîn contemporan, la alegere, din volumul care va fi trimis concurenţilor la cerere.

Etapa a II-a eliminatorie

a) O arie de concert sau o arie dintr-o operă de Mozart.

b) Un lied de Wolf, Mahler, R. Strauss, Debussy, Ravel, Reger, Nin, Granados, De Falla, Hindemith, Respighi, A. Berg, V. Williams, Glier, Prokofiev, Bartók, Şostakovici, Saporin, Britten, Kodaly.

c) Două din următoarele cîntece de George Enescu: Dar de anul nou; Dar de culoare albă; Domnişoarele leneşe la scris; Să schimbăm vorba; Tu m-ai uitat; Îndureratul; Suspinul;

d) O arie dintr-o operă de Beethoven, Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Glinka, Verdi, Wagner, Borodin, Musorgski, Saint-Saëns, Bizet, Delibes, Smetana, Moniuszko, Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Gounod, Massenet, Dvorak, Puccini, R. Strauss, Janacek, Szymanowski, Prokofiev, Kabalevski, Meitus.

Etapa finală

a) Ciclul „Şapte cîntece" pe versuri de Clément Marot de George Enescu (integral).

b) O arie dintr-o operă, cu acompaniament de orchestră, de compozitorii menţionaţi la etapa a II-a, punctul d, alta decît cea cîntată în această etapă.

Concurenţii vor prezenta lucrările, în mod obligatoriu, pe dinafară.

Transpoziţiile sînt permise.

Textele lucrărilor vor putea fi cele originale sau traduceri.

Cîntecele de George Enescu vor fi interpretate fie în textul original fie în limba romînă.

Fiecare concurent va trebui să aducă partitura şi materialul de orchestră al ariei de operă pe care intenţionează să o cînte în etapa finală a concursului şi la concertul laureaţilor, în eventualitatea că va fi premiat.

Premii şi Menţiuni

VIOARĂ

Premiul I lei 25.000 şi o medalie de aur; premiul II lei 20.000 şi o medalie de argint; premiul III lei 15.000 şi o medalie de bronz; premiul IV lei 10.000; premiul V lei 7.000. Trei menţiuni a cîte lei 5.000 fiecare.

PIAN

Premiul I lei 25.000 şi o medalie de aur; premiul II lei 20.000 şi o medalie de argint; premiul III lei 15.000 şi o medalie de bronz; premiul IV lei 10.000; premiul V lei 7.000. Trei menţiuni a cîte lei 5.000 fiecare.

CANTO (femei)

Premiul I lei 25.000 şi o medalie de aur; premiul II lei 20.000 şi o medalie de argint; premiul III lei 15.000 şi o medalie de bronz; premiul IV lei 10.000; premiul V lei 7.000. Trei menţiuni a cîte lei 5.000 fiecare.

CANTO (bărbaţi)

Premiul I lei 25.000 şi o medalie de aur; premiul II lei 20.000 şi o medalie de argint; premiul III lei 15.000 şi o medalie de bronz; premiul IV lei 10.000; premiul V lei 7.000. Trei menţiuni a cîte lei 5.000 fiecare.

COMITETUL DE ORGANIZARE AL CELUI DE-AL III-LEA CONCURS ŞI FESTIVAL INTERNAŢIONAL „GEORGE ENESCU"

Preşedinte :

Ion Pas scriitor, preşedintele Comitetului de Radiodifuziune şi Televiziune de pe lîngă Consiliul de Miniştri al R.P.R.

Vicepreşedinţi :

George Georgescu dirijor, preşedintele Consiliului Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti.

Mihail Jora academician, compozitor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti.

Membri :

Radu Aldulescu violoncelist, solist al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti ; *Garabet Avachian* profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Mircea Basarab* dirijor al orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu", profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Jean Bobescu* dirijor al orchestrei Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Mihai Brediceanu* dirijor, director al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. ; *Constantin Bugeanu* dirijor, director al Orchestrei Simfonice a Cinematografiei ; *Antonin Ciolan* dirijor al orchestrei Filarmonicii de Stat din Cluj, profesor la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj ; *Paul Constantinescu* compozitor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Iosif Conta* dirijor al orchestrei simfonice a Comitetului de Radiodifuziune şi Televiziune de pe lîngă Consiliul de Miniştri al R.P.R.; *Dimitrie Dinicu* profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; *Romeo Drăghici*, directorul Muzeului „George Enescu" din Bucureşti ; *Gheorghe Dumitrescu* compozitor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Ion Dumitrescu* compozitor, prim secretar al Uniunii compozitorilor din R.P.R., profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; *Arta Florescu* solistă a Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R., profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Valentin Gheorghiu* pianist, solist al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti; *Victor Giuleanu* profesor, rectorul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Nicolae Herlea* solist al Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. ; *Istvan Lakatos* muzicolog, profesor la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj; *Constantin Marin* dirijor, secretarul Consiliului Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă; *Florica Musicescu* profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Zenaida Pally*, solistă a Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. ; *Dumitru Popescu*, vice-preşedinte al Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă; *Laurenţiu Profeta* compozitor; *Achim Stoia* compozitor, profesor, rectorul Conservatorului din Iaşi; *Alexandru Teodorescu* profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Sigismund Toduţă* compozitor, profesor, rectorul Conservatorului „Gheorghe Dima" din Cluj; *Zeno Vancea* compozitor, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti; *Ovidiu Varga* compozitor, director muzical la Comitetul de Radiodifuziune şi Televiziune de pe lîngă Consiliul de Miniştri al R.P.R.; *Ion Voicu* violonist, solist al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti.

Secretar : *Dan Negreanu* director adjunct al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti : Secretar adjunct : *Petre Crăciun* secretar muzical al Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Bucureşti. Secretariatul Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu", Str. Franklin 3—5, Bucureşti, Republica Populară Romînă.

Adresa telegrafică : Festival Enescu, Telefon : 14.87.29—14.79.42.

Magazinele „MUZICA"

ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. cu sediile în oraşele :

BUCUREŞTI	Str. Aristide Briand nr. 11	Tel. 15.60 88
CLUJ	Piaţa Libertăţii nr. 10	„ 2175
TIMIŞOARA	Str. Alba Iulia nr. 1	„ 6795
BRAŞOV	B-dul Republicii nr. 40	„ 1439
CONSTANŢA	B-dul Tomis nr. 35	„ 5167
IAŞI	Str. Alexandru Lăpuşneanu nr. 15	„ 3379

VÎND cu NUMERAR şi PRIN VIRAMENT, cele mai noi şi bogate sortimente de instrumente şi accesorii muzicale ca :

fanfare complete, baterii de jazz, saxofoane, clarinete, acordeoane, pianine, contrabaşi, viori, chitare, magnetofoane şi pick-up-uri, discuri cu imprimări de muzică populară, uşoară, simfonică, teatru şi povestiri pentru copii, tipărituri şi note muzicale cu lucrări de muzică simfonică, corală şi uşoară, lucrări de muzicologie etc.

Folosind varietatea sortimentelor din unităţile noastre, formaţiile instrumentale de amatori si profesioniste ale G.A.C., S.M.T., Comitetelor Sindicale etc. pot fi dotate cu mărfuri de cea mai bună calitate.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Consfătuirea în probleme de creaţie cu delegaţia compozitorilor sovietici la Uniunea compozitorilor din R.P.R. . 1

Ion Dumitrescu

Probleme de orientare în muzica românească contemporană 1

Din cuvîntul participanţilor la dezbateri . . 9

Conferirea Ordinului Muncii clasa I compozitorului Ion Dumitrescu 25

CREAŢII ROMÎNEŞTI

Ştefan Mangoianu

Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea . . 23

Doru Popovici

Interludiu simfonic de Mircea Istrate . . . 26

★

Theodor Grigoriu

Aram Haciaturian la 60 de ani de viaţă . . 27

L. Danilevici

Tihon Hrennikov la 50 de ani de viaţă . . 28

Succesul Teatrului de Operă şi Balet al R.P.R. la Paris 30

Note 31

Silvian Georgescu

La închiderea cursurilor Universităţii muncitoreşti de cultură muzicală 32

RETROSPECTIVA

J.-V. Pandelescu

Muzică simfonică 34

Gr. Constantinescu, J.-V.P.

Muzică de cameră 36

Lidia Cristian

Oaspeţi 39

Ştefan Bonca

Operă : Teatrul din Galaţi la Bucureşti . . 40

J.-V.P

Tinere talente la Şcoala de coregrafie . . . 41

RECENZII

J.-V.P. şi D.B.

O culegere de cîntece progresiste (Italia) . . 42

Gheorghe Firca

„Romantismul în muzică" de Ada Brumaru . . 42

Elisabeta Dolinescu

Date noi cu privire la instrumentele muzicale folosite în Ţările româneşti în prima jumătate a sec. XVII-lea 43

Al treilea Concurs Internaţional „George Enescu" . . 46

Pe coperta I : Sediul Uniunii Compozitorilor

Citiţi revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă

Apare lunar

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală şi din ţară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poştale, factorii şi agenţii poştali, difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii şi de către difuzorii de presă de la sate.

Abonaţii actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poştale locale sau factorului poştal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe şase luni şi 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găseşte de vînzare la toate chioşcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării şi la magazinele „Muzica", preţul unui exemplar fiind de Lei 5.

Telefoane : 15.21.19 şi 14.77.10.

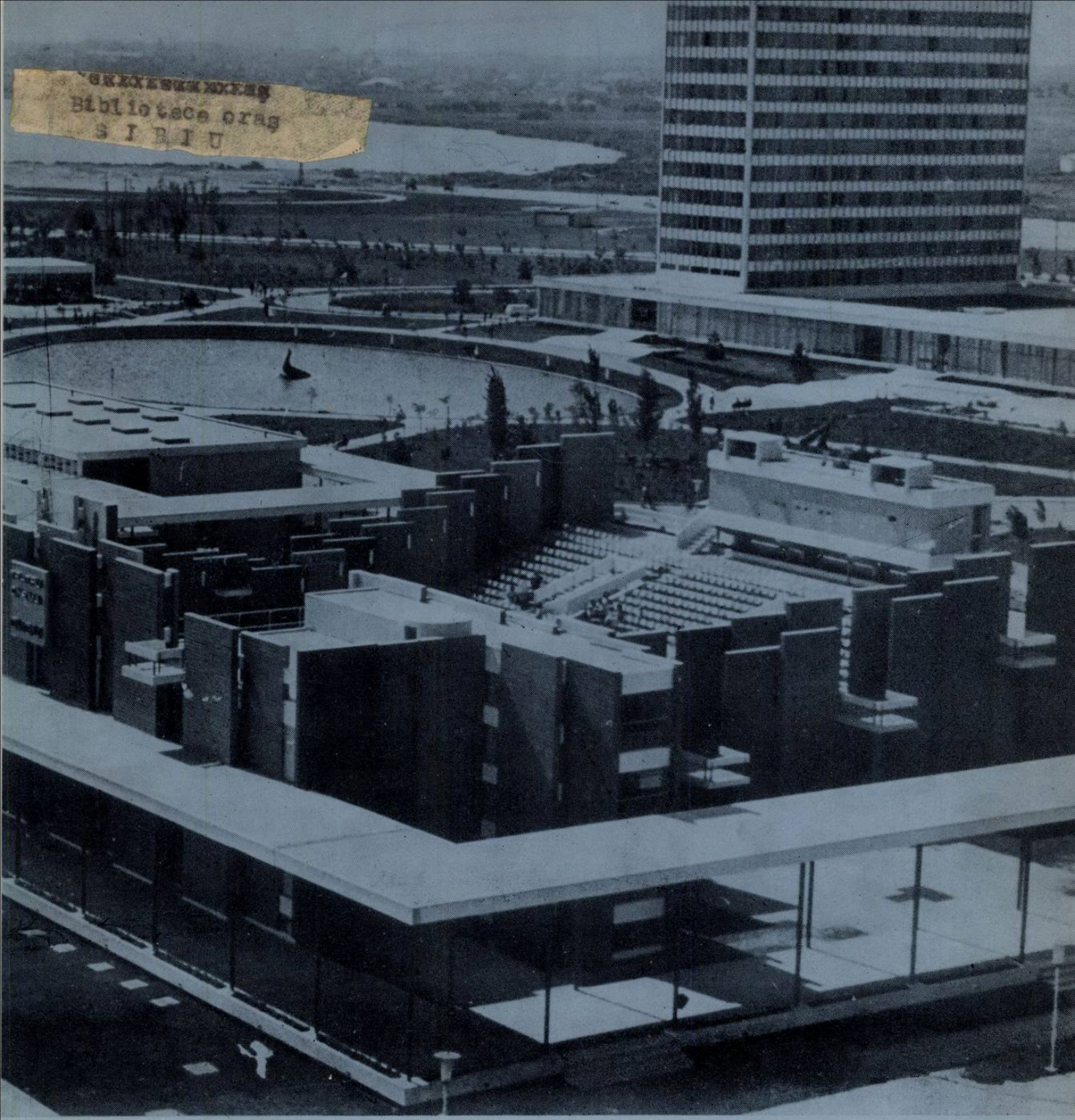
Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion. 16 Februarie

I P 2 — c 3071

42.416

Lei 5

Biblioteca oraș
SIBIU



MUZICA

8

ANUL XIII
AUGUST
1963

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA

Nr. 8 Anul XIII august 1963

O ZI MĂREAŢĂ ÎN ISTORIA PATRIEI

Se împlinesc 19 ani de la eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist.

Ca urmare a insurecţiei armate organizată şi condusă de Partidul Comunist din Romînia, în condiţiile înaintării victorioase a Armatei sovietice, ziua de 23 August se înscrie în istoria poporului nostru ca o piatră de hotar.

Au trecut anii, ani de luptă şi muncă rodnică, ani de construcţie şi de înălţare spirituală către culmi nebănuite odinioară ; şi fiecare dintre ei, adunîndu-se pe filele noii istorii a poporului, au reuşit să impună, pînă şi adversarilor orînduirii noastre, constatarea că Romînia de astăzi îşi dezvăluie puteri şi frumuseţi necunoscute în trecut, o înflorire fără precedent a capacităţii creatoare a maselor.

Este de ajuns să aruncăm o privire asupra ţării, asupra oraşelor şi satelor ei, să ascultăm respiraţia puternică a furnalelor care dau tot mai mult oţel, sau să-i privim mantia aurită a holdelor şi vom înţelege cît am străbătut din drumul care dă neîncetat vieţii noastre fericire şi belşug. Efortul inspirat al milioanelor de lucrători cu braţele şi cu mintea aflaţi întotdeauna la posturile lor în frontul socialismului victorios, dirijat cu înţelepciune de către partid cucereşte noi şi noi înălţimi pe care cifre şi procente le exprimă lapidar. Producem astăzi nu doar mai mult şi mai bine decît sub dominaţia de tristă memorie a burghezo-moşierimii, dar realizăm tot mai multe produse care în trecut nu puteau veni decît din import. Cu cîtă mîndrie pun astăzi muncitorii marca fabricii lor pe strungurile şi autocamioanele romîneşti, pe medicamente şi utilaj petrolifer, pe aparate de radio, televizoare, frigidere, aparataj medical, pe ţesături şi obiecte din materiale plastice ! Cu cîtă rîvnă înalţă constructorii noua hidrocentrală „16 Februarie" de pe Argeş, care va da ţării mai multă lumină, combinatul metalurgic de la Galaţi şi alte obiective importante ale planului de şase ani, printre care şi miile de apartamente confortabile pentru familiile oamenilor muncii! Conştiinţa că tot ceea ce se clădeşte pe întinsul ţării aparţine deopotrivă tuturor, a descătuşat energii şi a călit voinţe care în alte vremi se iroseau zadarnic. Străduinţile pentru a introduce tehnica nouă în toate ramurile de producţie, descoperirea resurselor interne, lupta pentru realizarea de economii precum şi alte preocupări asemănătoare, sînt în prezent oglinda conştiinţei noi, socialiste. Gîndind cu seriozitate şi răspundere ce trebuie făcut la locul său de muncă pentru bunăstarea tuturor, omul socialismului îşi relevă calităţi şi aptitudini pe care numai dorinţa pentru binele obştesc le poate stimula. Noile principii etice capătă o înaltă confirmare în consolidarea unităţii moral-politice a poporului, în acea conlucrare frăţească, indestructibilă a clasei muncitoare cu ţărănimea colectivistă şi intelectualitatea nouă.

În anii ce au urmat eliberării, s-a rezolvat cu succes una din cele mai complexe probleme ale revoluţiei socialiste : transformarea socialistă a agriculturii. Cu mai bine de un an în urmă, încheierea colectivizării a creat vaste posibilităţi pentru ridicarea producţiei agricole în condiţiile aprovizionării din belşug a agriculturii cu maşini agricole perfecţionate, cu îngrăşăminte chimice, cu seminţe selecţionate ş.a.

Experienţa acestui an de luptă colectivă pentru a zmulge naturii tot ceea ce poate da ea omului s-a dovedit deosebit de fructuoasă : partidul a împlinit opera de lichidare a înapoierii seculare a agriculturii nu numai pe planul reorganizării ei socialiste dar şi al creşterii neîntrerupte a producţiei. Consolidarea economico-organizatorică a gospodăriilor colective sprijinită puternic prin recentele măsuri ale partidului şi guvernului în vederea creşterii producţiei animaliere, este în prezent o sarcină calitativ nouă, apărută în chip firesc odată cu ştergerea definitivă a celor din urmă haturi.

Este unanim cunoscut că o consecinţă directă a tuturor înfăptuirilor noastre este standardul de viaţă tot mai ridicat al fiecărui om al muncii. În măsurile pe care partidul şi statul nostru le-au luat în ultimii ani s-a reflectat cu evidenţă însăşi hărnicia poporului care a creat astfel condiţiile aplicării sistematice a politicii de creştere a veniturilor şi reducere a preţurilor. Numai în anii 1960—1962, majorarea tuturor categoriilor de salarii a adus o creştere a veniturilor de peste 4 miliarde anual. Aceasta, fără a aminti, desigur, repetatele reduceri de preţuri, cheltuielile de stat pentru întreţinerea elevilor şi studenţilor în şcoli şi facultăţi, alocaţiile de stat pentru copii, gratuitatea asistenţei medicale în spitale şi sanatorii şi multe altele.

Revoluţia desfăşurată pe plan cultural, înflorirea fără precedent a ştiinţei şi artelor, a dat posibilitatea preluării valorilor progresiste din trecut şi afirmării viguroasei noastre culturi noi, socialiste.

Lichidarea analfabetismului a fost numai o etapă, astăzi depăşită, a procesului de atragere a maselor către cele mai înalte trepte de învăţămînt. Mii de specialişti ies anual pe porţile facultăţilor pentru a intra imediat în halele uzinelor, pentru a păşi pe ogoare, în incinta laboratoarelor şi instituţiilor, pentru a urca la catedră. Şi numărul lor creşte de la an la an. Instruirea armonioasă a omului socialismului presupune cultivarea tuturor aptitudinilor sale. O mişcare de artişti amatori care se numără cu zecile de mii răspunde acum setei de artă care a rămas atît amar de vreme nesatisfăcută pentru mase şi s-a afirmat sporadic, izolat, în alte timpuri. Ea constituie suportul şi rezervorul inepuizabil de talente pentru arta profesionistă, ridicată în zilele noastre la un nivel înalt. Ansamblurile noastre, soliştii, dirijorii, artiştii,

5000.-

creațiile cineaștilor, plasticienilor, ale artizanilor neîntrecutelor țesături naționale — se bucură de o largă prețuire atît în țară cît și peste hotare. În diferite orașe ale lumii, la congrese și simpozioane, festivaluri internaționale și expoziții se afirmă cu răsunet manifestările culturii și artei românești.

Bucuria acestor succese o împart deopotrivă cu ceilalți slujitori ai artei noastre realist socialiste și muzicienii români, în ziua măreței aniversări.

Sub conducerea Partidului, cultura muzicală în patria noastră înscrie cu fiecare an noi realizări. Înflorirea multilaterală a creației este ilustrată în ultimul timp cu lucrări ca baletul „Nuntă tătărască" de Mihail Jora, Simfonia II și oratoriul „Grivița noastră" de Gheorghe Dumitrescu, „Poemul bucuriei" de Dumitru Bughici, Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu, opera „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri, precum și un însemnat număr de alte lucrări simfonice, de cameră, cîntece de masă și lucrări de muzică ușoară. În ele, muzicienii exprimă cu forță artistică sensibilitatea omului de azi, elanul de viață ce însuflețește pe constructorii României socialiste. Acordarea Premiului de Stat al Republicii Populare Române precum și a premiului la un concurs internațional de creație unor lucrări muzicale recente ale compozitorilor noștri, confirmă succesele de seamă obținute în acest domeniu. Izbînzi grăitoare pentru avîntul culturii noastre muzicale contemporane au fost realizate și în domeniul artei interpretative. Răsunetul turneelor peste hotare ale Filarmonicii de Stat „George Enescu", ansamblului Teatrului de Operă și Balet al R.P.R., ansamblului „Rapsodia Română" și ale altor ansambluri și soliști, rezultatele de pînă acum ale celui de al șaptelea concurs republican al artiștilor amatori, confirmă mersul ascendent al vieții noastre muzicale.

A crescut de asemenea aportul activității teoretice muzicale și al criticii la dezvoltarea culturii muzicale.

După cum au subliniat recentele dezbateri de la Consiliul Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de la Uniunea Compozitorilor, atît în domeniul creației — în special în genurile muzicii programatice, de operă, balet și operetă — cît și în cel al interpretării — în deosebi în ce privește lărgirea repertoriului cu lucrările cele mai valoroase ale compozitorilor noștri, noi și noi îndatoriri de seamă se cer împlinite. Auditoriul format în anii culturii socialiste se caracterizează astăzi printr-o înaltă exigență. El așteaptă din partea muzicienilor realizări mereu mai înalte, care să răspundă cerințelor spirituale ale etapei de desăvîrșire a construcției socialiste. În întîmpinarea aniversării a două decenii de la Eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, noi izbînzi ale creatorilor, muzicologilor și interpreților sînt așteptate de către masele largi de iubitori ai muzicii.

Aniversarea eliberării României de sub jugul fascist găsește țara noastră în plină ascensiune a prestigiului ei internațional. Alături de celelalte țări ale comunității socialiste, România promovează neabătut politica de coexistență pașnică, de apărare hotărîtă a păcii. În virtutea acestor principii, țara noastră militează pentru adoptarea unor măsuri imediate pentru înfăptuirea dezarmării generale și totale, pentru lărgirea relațiilor comerciale între toate țările, pentru schimbul de valori culturale. Recent, țara noastră a aderat și a semnat Tratatul pentru interzicerea experiențelor nucleare în atmosferă, în cosmos și sub apă, considerîndu-l ca un pas util către noi hotărîri la nivel internațional pentru înlăturarea primejdiei de război. Participarea țării noastre prin propuneri concrete și printr-o activă susținere a năzuințelor de pace ale popoarelor lumii la Organizația Națiunilor Unite ca și în alte prilejuri, i-a atras o meritată prețuire din partea opiniei publice.

Pășind în cel de al XX-lea an de la eliberare, poporul nostru, sub conducerea înțeleaptă a Partidului, își concentrează forțele creatoare pentru desăvîrșirea construcției socialismului în Republica Populară Română.

„MUZICA"

La deschiderea unei discuții

LAURENȚIU PROFETA

Exprimarea optimismului creator – trăsătură esențială a muzicii noastre

Observăm adesea că nu este deloc ușor să scrii o muzică luminoasă, optimistă, care să fie totodată și originală, interesantă. Ne supără pasajele de forță și finalurile pompoase, caracterul șablonard-festiv, grandoarea factice, tot ceea ce este exterior și convențional.

Din teama de a nu fi acuzați de „pompierism", unii compozitori au început să evite finalurile „în sus", marile amplificări sonore ; crezînd că „scapă" de banalitate, ei fac un fel de politică de struț, scriind, de astă dată, finaluri „în jos" iar în loc de sonorități ample, cultivînd destrămarea discursului muzical. Personal cred că banalitatea te paște deopotrivă, fie că folosești mari desfășurări orchestrale — fie că te rezumi la pîlpîirile sonore ale unei mici formații de cameră.

Există desigur unele drumuri care la noi sînt mai puțin bătătorite, dar rămîne de văzut dacă acestea în alte părți nu au fost de mult umblate, devenind chiar desfundate și improprii. Cei ce renunță la modalitățile de expresie luminoase, viguroase și recurg la soluții furnizate de experiența post-impresionistă și expresionistă a ultimelor decenii, merg, după părerea mea, la o soluție comodă și nicidecum inovatoare. Mai dificilă mi se pare sarcina de a găsi noi modalități de expresie capabile să oglindească artistic, convingător, un conținut specific vremurilor noastre. Acest lucru l-au făcut la vremea lor și cu mijloacele lor, clasicii, iar compozitorii de la sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului nostru au reușit tot mai puțin să-l realizeze, influențați fiind într-o anumită măsură de concepțiile subiectiviste și pesimiste ale ideologiei burgheze.

La temelia artei noastre realist-socialiste stă încrederea în capacitatea creatoare și în demnitatea condiției umane, convingerea în posibilitățile omenirii de a progresa necontenit, învingînd greutățile ce-i stau în cale.

Plecînd de la premiza că muzica este un limbaj artistic al sentimentelor omenești ce presupune și o anumită atitudine emoțională în fața fenomenelor vieții, va trebui să considerăm — în mod logic — că realismul socialist în muzică are ca element de conținut predominant sentimentul tonic, promovînd o atitudine optimistă față de realitate.

La celălalt pol, arta aflată sub influența concepțiilor filozofice estetice ale burgheziei, are ca trăsătură emoțională predominantă atitudinea pesimistă în fața vieții, cultivînd stările depresive, morbide, angoasa existențialistă. Acestei orientări tipice pentru descompunerea culturii burgheze îi este caracteristică confuzia valorilor morale și estetice iar în cazurile cele mai „avansate" ale așa-zisei „avangarde" degradarea totală morală și estetică. Iată, ca o mărturie elocventă, un extras dintr-o comunicare recentă ținută de Jacques Charpentier la un colocviu internațional de muzicologie și publicată în buletinul asociației internaționale „Jeunesses musicales" din martie—aprilie 1963 :

După ce arată cît de imense sînt posibilitățile de expresie ale muzicii contemporane care ar putea face din ea „o artă de o bogăție... pe care nici romanticii cei mai înflăcărați n-ar fi îndrăznit să și-o imagineze", el continuă astfel : „În loc de aceasta, s-a cuibărit în noi o melodie, melodia neliniștii, care poate fi observată în nenumărate detalii semnificative. Astfel, termenul de frumos a dispărut din aprecierile noastre. Cînd ascultăm o lucrare nouă a unui coleg, dacă opera ne-a cucerit, nu spunem „este frumoasă" ci : „este foarte interesantă". Cum, pe de altă parte, nu sîntem foarte convinși de propria noastră judecată, căutăm să atenuăm lucrurile spunînd de cele mai multe ori : „nu e rău", aduce unele lucruri, este interesant..."

Încă acum o sută de ani, Berlioz, unul din cei mai înflăcărați susținători ai noului, el însuși inovator prin excelență, sesiza pericolul acestei estetici a urîtului, care are drept crez cuvintele vrăjitoarelor din Macbeth : „frumosul e oribil, oribilul e frumos". Din nefericire, degradarea valorilor estetice și morale, dispariția treptată a sensului rațiunii de frumos au mers mult mai departe decît ar fi putut bănui Berlioz, ajungîndu-se la o adevărată pasiune pentru monstruos și diform, proprie literaturii și artei decadente burgheze.

Ascultînd operele unor compozitori ca Schönberg, Webern, Berg, Boulez, Stockhausen — am avut aproape întotdeauna un sentiment contradictoriu : pe lîngă un anumit interes de ordinul tehnicii componistice pe care mi l-au prilejuit unele lucrări și nemulțumirea produsă de audiția altora, am avut tot timpul impresia că această muzică, chiar atunci cînd ni se pare reușită, este departe de a fi o *expresie a marilor sentimente omenești* și este mai degrabă o *muzică a micilor senzații obscure.*

M-am întrebat dacă acest primat al „senzației" (cuvîntul poate fi luat în ambele înțelesuri) nu înseamnă implicit o abdicare de la principiile umanismului ce presupun dezvoltarea multilaterală a omului, a facultăților sale superioare. Dar iată că aceste gînduri ale mele le-am găsit confirmate în teoria despre arta modernă pe care Heinrich Strobel o formulează în articolul „Unitatea artei moderne", apărut recent în revista „Melos" *). Iată ce scrie H. Strobel „Nimeni nu va tăgădui că, drept consecință a alarmantului progres al civilizației, omul modern este cuprins de o teamă crescîndă în fața existenței". H. Strobel, după cum se vede, nu știe că acest fenomen, propriu societății capitaliste, a fost *infirmat* nu numai teoretic, dar și *practic :* în socialism, progresul tehnic nu numai că nu atrage după sine destrămarea valorilor morale și regresul cultural ci, dimpotrivă, asigură condițiile optime pentru dezvoltarea multilaterală a omului.

„Filozofia existențialistă — scrie H. Strobel — a dezvăluit lipsa de speranțe și lipsa de sens a acestei existențe și a sfărîmat deopotrivă edificiul de gîndire idealist (prin aceasta autorul înțelege idealurile morale, N. N.), după cum arta modernă a distrus noțiunea frumosului". (H. Strobel este aici de acord cu J. Charpantier : noțiunea de frumos a fost distrusă — dar pentru el aceasta este un fel de rău necesar, dacă nu chiar o binefacere). H. Strobel, ca și mulți alți apologeți ai modernismului, trece cu buretele peste secole întregi de cultură umanistă. *Omul* care, o dată cu Renașterea, începe să capete cunoștința marilor sale calități, *Omul* contemporan, care năzuind către comunism învinge toate obstacolele pentru a cuceri definitiv fericirea pe pămînt (și numai pe pămînt), acest Om nu-l interesează pe H. Strobel. Pentru el, mult mai interesant este omul stăpînit de teamă și misticism,

*) „Die Einheit der modernen Kunst", Melos nr. 1/1963, pp. 16—18.

neputincios în fața problemelor existenței. Dar să revenim la sursă ; iată ce scrie :

„Starea sufletească a omului modern este înrudită cu lumea de senzații din care culturile primitive și-au creat operele lor de artă magico-abstracte și tocmai din această cauză aceste culturi au cîștigat o înrîurire atît de puternică asupra întregii arte moderne. Cînd André Breton a cerut, în manifestul suprarealismului, ca arta să exprime elementul convulsiv și neliniștitor al spiritului modern, aceasta era valabil pentru toate manifestările artistice moderne. Motorul lor cel mai puternic este simțămîntul existențial de teamă"...

Cred că putem să ne declarăm de acord cu H. Strobel. Într-adevăr, așa stau lucrurile cu arta pe care el o numește modernă și pe care noi, pentru a o deosebi de arta realistă a vremii noastre, o numim deobicei *modernistă*. Dacă însă vom căuta să aplicăm principiile lui Strobel la creația realistă a unor compozitori ca Prokofiev, Enescu, Honegger, Baró, Șostakovici, Hindemith, Britten, vom vedea că aci ele nu se mai potrivesc cîtuși de puțin. Poate că și H. Strobel ca și A. Goléa nu-i consideră pe aceștia compozitori contemporani și le acordă epitetul de „umaniști".

Cu atît mai bine...

Pornind de la adevărul că linia de forță a muzicii noastre constă în exprimarea unor sentimente robuste de încredere și optimism, mă voi feri totodată să cad în greșeala de a gîndi că există sentimente omenești ce pot fi excluse din sfera muzicii realist-socialiste. Muzica — limbaj al stărilor afective — este expresia vie, directă, a *dialecticii vieții noastre emoționale*, în care sentimente din cele mai diverse, uneori contradictorii, se află în continuă interpătrundere.

Abordarea unilaterală, nedialectică, a problemei optimismului poate duce la respingerea unor lucrări valoroase, realiste, avînd însă un conținut elegiac sau meditativ.

Personal cred că în aprecierea fenomenului creației artistice trebuie ținut seama de temperamentul autorului ca și de anumite împrejurări ale vieții sale personale. Astfel, vom fi feriți de acea interpretare mecanică ce tinde să stabilească un anumit raport procentual între stările de spirit luminoase și cele mai puțin luminoase. Simfonia a VIII-a nu este poate cea mai tipică pentru orientarea umanist-eroică a întregii creații beethoveniene. Și totuși, ea nu este nici mai puțin genială și nici mai puțin beethoveniană...

Tot așa, caracterul sumbru al multor pagini din Simfonia a X-a de Șostakovici nu reprezintă ceea ce este mai caracteristic pentru muzica sovietică. Dar aceste pagini se impun prin valoarea lor realistă alături de operele eroice-luminoase ale autorului „Cîntării pădurilor".

Principalul în problema care face obiectul acestor rînduri constă în *abordarea unei tematici care să reflecte entuziasmul construcției socialiste*, viitorul luminos al Patriei, viața nouă ce pulsează pe marile șantiere, pe cîmpiile colectivelor.

Această tematică (care — trebuie să recunoaștem — nu este încă suficient abordată în lucrări de amploare) *ne va obliga* să creăm imagini luminoase, emoționante.

Pentru a scrie o muzică optimistă, trebuie să fim noi înșine pătrunși de elanul constructiv al maselor, să cunoaștem mai bine realitatea ce ne înconjoară. Cheia tuturor problemelor noastre de creație rămîne cunoașterea multilaterală și profundă a vieții. Ar fi, cred, util să dezbatem și teoretic această problemă. Mi s-ar părea interesant să studiem felul în care imaginea luminoasă apare în muzica eroico-dramatică a lui Beethoven, sau felul în care ea apare sub aspectul bucuriei de viață și umorului lui Haydn și la Rossini.

De ce n-am studia oare felul în care Enescu (spre pildă în „Impresii din copilărie" și „Suita sătească"), Prokofiev sau Ravel au reușit să exprime în imagini luminoase și originale, dragostea de viață, bucuria, tinerețea ? Există unii compozitori, mai puțin cercetați la noi, a căror muzică ne poate furniza date interesante în problema caracterului luminos, optimist, al creației. Printre aceștia amintesc pe Martinu, Orff, Britten. Dar cel mai important lucru pe care ar trebui să-l facem, în această direcție, mi se pare a fi studierea tradiției naționale a lucrărilor ce reliefează trăsăturile viguroase, vitalitatea poporului nostru. Mă gîndesc, mai ales, la acele opere ce valorifică ritmica dinamică, bucuria de viață a dansurilor noastre populare — la Rapsodiile lui Enescu, dansurile lui Paul Constantinescu, terminînd cronologic cu Suita din baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, uimitoare prin robustețea și fantezia ei tinerească.

În concluzie, cred că trebuie să tindem către o muzică în care să fie realizat, cu mijloace noi, *echilibrul* pe care clasicii l-au obținut la vremea lor. Să ne dezbărăm de prejudecata care mai există ici, colo, după care muzica contemporană trebuie să fie neapărat dură, „crispată". Nu pledez pentru un stil bucolic, pentru o jovialitate gratuită și nici pentru o seninătate placidă, ce nu au nimic comun cu vigoarea, tinerețea, optimismul. Sînt convins că timpurile noastre se vor bucura mai curînd sau mai tîrziu de apariția *unui mare Mozart* care să cînte bucuria și noblețea erei comunismului și a păcii universale. Pentru a arăta că viața este frumoasă, că lumea poate deveni mai bună, că omul este capabil a-și făuri visul de fericire, este necesar să rezolvăm o *problemă de inovație artistică* din cele mai dificile. Acest mesaj nu va apărea convingător nici dacă va fi rostit în limba Simfoniei a IX-a și cu atît mai puțin în limba lui Wozzek. Iată de ce — în această direcție a expresiei sentimentelor tonice, luminoase cred că trebuie să se îndrepte eforturile inovatoare ale celor mai talentați compozitori.

Problemele mijloacelor de expresie ale muzicii în dezbaterea Uniunii compozitorilor

VASILE TOMESCU

Specificul național și contemporaneitatea mijloacelor de expresie

În cele ce urmează ne propunem să examinăm unele aspecte semnificative ale contribuției proprii, originale, adusă de compozitorii noștri în contextul muzicii contemporane.

În ultimul timp au devenit deosebit de vii discuțiile privind compatibilitatea școlii naționale cu *spiritul contemporan* al dezvoltării muzicii și în mod special privind locul, actualitatea ideii de specific național în cadrul artei realist-socialiste.

Pe de o parte există opinii potrivit cărora evoluția artei contemporane în ansamblu, dezvoltarea extraordinară a tehnicii componistice, consacrarea pe plan universal a unor procedee de construcție ritmico-melodică și de eșafodare a armoniei, polifoniei și orchestrației, care dezvăluie constelații pînă acum necunoscute ale universului sonor, ar depăși orizonturile muzicii naționale, ar sparge zăgazurile acesteia. Este adevărat că în măsura în care sistemele de construcție muzicală renunță la consistența melodiei. pulverizează ritmul, dizolvă tonalitatea, modul. arhitectonica, anulează deosebirile dintre consonanță și disonanță, opun expresivității non-expresivitatea, în aceeași măsură sistemele artistice respective neagă, resping muzica bazată pe specificul național, care are la bază principii contrare celor de mai sus.

Pe de altă parte. pornind de la scopul pozitiv al combaterii concepției conservatoriste, statice despre specificul național în muzică, concepție care reprezintă o frînă pentru progres, unele puncte de vedere riscă să creeze un hiatus între momentul de pornire al unei muzici naționale și direcția infinit de largă pe care o are muzica în cadrul artei realist-socialiste. În acest din urmă sens trebuie avut în vedere faptul că cultura muzicală realist-socialistă nu se „suprapune", nu „depășește" în înțelesul spațial, exterior al cuvîntului, specificul muzical național. Dimpotrivă, cultura muzicală realist-socialistă conferă vechiului concept al specificului național o calitate nouă, îl ridică de pe planul mărginirii etnice, specific școlii muzicale naționale de esență burgheză, pe planul multilateral al umanismului socialist, al internaționalismului proletar, al concepției comuniste — cea mai înaltă concepție de viață materială și spirituală a omenirii. Dacă esența școlii muzicale naționale în trecut a fost aceea de a oglindi realist-critic viața socială, trăsăturile sufletești ale poporului, de a afirma specificul sensibilității artistice naționale împotrivindu-se concepției academiste, retrograde și cosmopolitismului, muzica realist-socialistă este chemată să exprime profilul spiritual al națiunii socialiste. Avînd un conținut nou care cere forme noi de exprimare, muzica realist-socialistă, bazată pe dezvoltarea specificului național al fiecărui popor constituie unul din multiplele aspecte ale viitoarei culturi unice a societății comuniste. Astfel cred că am putea figura plastic drumul muzicii noastre bazată pe dezvoltarea tradițiilor naționale, a tezaurului artei populare cu un unghi al cărui vîrf se află spre trecutul muzical cel mai valoros și a cărui perspectivă este deschisă la infinit către viitorul impetuos al realismului socialist, al artei comuniste.

Se știe azi că la baza aportului cu adevărat inovator al lui Ravel, Debussy, Stravinski, stau valorile tradiției naționale franceze, ale școlii ruse deschizătoare de drumuri, ale muzicii populare și desigur cele mai de seamă cuceriri ale muzicii contemporane lor. Exemplul lui Debussy, al lui Enescu și al altor creatori demonstrează că muzica ce se bazează pe tezaurul cîntecului popular este nelimitată în direcția inovațiilor în limbaj, ca rezultat al tendinței de a oglindi un conținut specific de viață. Debussy, Bartok, Enescu au inovat *pînă la sfîrșitul activității lor creatoare, rămînînd în permanență credincioși izvoarelor inspirației populare.* Trebuie accentuat că în cadrul școlii naționale, preluarea necreatoare, netransformatoare a tehnicii curentelor moderniste este tot atît de dăunătoare pe cît este de nociv epigonismul. Fie că e vorba de a copia pe Beethoven, Brahms, Ceaikovski, fie că e vorba de a prelua stilul lui Wagner, al neoromanticilor, al impresioniștilor, al expresioniștilor sau al reprezentanților artei non-expresive din zilele noastre, ființă națională și originală în muzică este amenințată în măsura în care aceste tehnici și stiluri domină personalitatea artistului, fie din direcția trecutului depășit, fie din direcția prezentului așa zis „avangardist". Pentru ca compozitorul reprezentant al artei realist-socialiste să poată exprima convingător concepția sa de viață este necesar ca tehnica sa de creație să fie o tehnică cu adevărat modernă, nouă, adecvată conținutului nou.

Se pune adesea întrebarea : există trăsături de limbaj cu adevărat specifice în creația noastră de azi ? Cum determină tematica contemporană realizarea unei arte care să prezinte în esență cuceririle artei universale valoroase. cuceririle artei realist-socialiste, cuceririle muzicii naționale și ale fiecărei personalități creatoare ?

Creația noastră prezintă o unitate dialectică : noi lucrări se adaugă tradiției, impunîndu-se prin valoarea lor, prin forța deschizătoare de drumuri. stabilind criterii mereu mai ridicate de apreciere a evoluției artei noastre. conturînd noi puncte de plecare pentru viitor.

Factorul de bază care determină realizarea unei lucrări muzicale este, cum se știe, melodia. În special în muzica realist-socialistă melodia capătă importanță primordială, ea stimulînd înțelegerea ascultătorului, ca element de primă eficiență al discursului muzical

Există din acest punct de vedere trăsături innoitoare în muzica noastră de azi ?

De-a lungul unei perioade de cîteva decenii — de la Gavriil Musicescu pînă la Sabin Drăgoi și Mihail Jora — cu excepția lucrărilor instrumental-simfonice ale lui Enescu, genurile care reprezintă cu adevărat muzica națională au fost corul și muzica vocală. În laboratorul celor 4 voci mixte și al celor două și trei voci egale, Kiriac a descoperit principiul pe care i l-a lăsat ca testament lui Chirescu : „Să nu vă îmbrăcați în hainele altora ; să scrieți precum vorbiți — românește". Cîtă deosebire însă între melodica de un lirism reținut, aproape timid, dezvoltat numai pe aria sufletească a interpretului amator, pornind de la modurile naturale și de la ritmurile populare clasice, de la invariabilul ciclu cuplet — refren din cîntecele lui Kiriac sau din vechiul cor „Mama" al lui Ion Chirescu și melodica avîntată, de manifest revoluționar, a unor cîntece actuale ale lui Ion Chirescu care se adresează maselor largi ! Cu unele excepții ca „Dobrogea de aur" și foarte recenta lucrare „Republică, iubită țară", structura melodică-corală a acestor cîntece nu diferă radical de cea a lucrărilor sale vechi. Dar modul de construcție melodică, intervalele dinamice, ritmica voluntară de o expresie de măreție, de triumf, ce sugerează iureșul colectiv, diferă de lirismul suav și idilic al vechilor coruri.

În același timp, corul a parcurs de la Kiriac, Vidu, Drăgoi, și Cucu un drum imens. Corurile lui Radu Paladi, cu trăsături primordiale, poliritmice și arhitecturale ce ajung aproape de dinamismul muzicii instrumentale, păstrînd însă factura corală concertantă, corurile lui Sergiu Sarchizov, Anatol Vieru și Tiberiu Olah, de o rafinată suplețe a formei, corurile lui Hilda Jerea și Doru Popovici de un lirism elevat mergînd către lied, corurile lui Matei Socor, Teodor Bratu, Dumitru Bughici, Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, de o vigoare autentic revoluționară și populară — iată aspecte ce desenează contemporaneitatea mijloacelor de expresie în cor. Azi acest gen își propune țeluri specifice unui înalt și proaspăt clasicism, ca de pildă o nouă sinteză a formei, simplitatea și accesibilitatea, filtrarea unor elemente provenite din genuri învecinate, cristalizarea unui marș de expresie originală, regenerarea ritmicii și a intonației în acord cu noul dinamism de viață.

Sub impulsul tematicii socialiste, cîntecul liric, romanța, piesa distractivă, muzica de dans românească au renăscut ; vechiul motiv liric-elegiac „de inimă albastră" a cedat locul optimismului, tinereții, așa cum întîlnim în cîntece de Ion Vasilescu, H. Mălineanu, Radu Șerban, Elli Roman. Dacă Ion Vasilescu, de pildă, tangoul și valsul au persistat ca genuri de bază, căptînd — ca și în creația lui Ion Chirescu — valențe expresive noi, la Șerban, Mălineanu, Grigoriu, aflăm modalități inedite de aliaj între melosul popular de lirism poetic și ritmica de dinamism specific al muzicii ușoare contemporane. Eforturile compozitorilor noștri se îndreaptă către împrospătarea genului pe o bază estetică înaltă, legată de melosul popular. Cîntecele „Pe poteca dragostei" de H. Mălineanu, „Măruntica" de George Grigoriu, cred că reprezintă o actuală și originală expresie a posibilității unor asemenea sinteze așteptate.

Opereta românească s-a impus de fapt în ultimii ani ca gen artistic deplin realizat. Deși ea rămîne adînc ancorată în tradiția operetei sub aspectul convențiilor genului, și în muzica ușoară contemporană sub aspectul elementelor de limbaj ritmic, armonic și orchestral, compozitori ca Gherase Dendrino, Filaret Barbu și Nicolae Kirculescu au găsit soluții proprii de afirmare. După interesantele reușite ale lui Gherase Dendrino pe linia dezvoltării filonului popular în lucrări apreciate și peste hotare ca originale, după încercări numai parțial reușite ale unor compozitori de a dezvolta resursele muzicii ușoare în operetă, așteptăm rezultatul reînvierii în cadrul specificului de gen al tezaurului cîntecelor lui Anton Pan — tendință ce caracterizează opereta recentă a lui Alfred Mendelshon. În orice caz, experiența operetei noastre noi a confirmat, de-a lungul unui deceniu, că măestria dramaturgiei muzicale este condiția de prim ordin în realizarea artistică originală, convingătoare, a acestui gen. Melosul popular nu capătă proprietatea dramaturgică de la sine, nu face saltul de la suita de cîntece și dansuri la operetă sau operă decît prin știința reelaborării, a transformării substanței sale. Iată ce lipsește, credem, multora din operetele și operele noastre noi, aflate pe scena teatrelor.

În dinamica dezvoltării creației noastre, unele genuri au păsit spre culmi semețe, impunînd un efort corespunzător altor genuri rămase în urmă. Așa este de pildă liedul față de creația de operă și parțial față de creația vocal simfonică. Deosebirea fundamentală între faza de început a școlii noastre muzicale și faza de adîncă maturizare în care ne aflăm astăzi constă, în ce privește genul operei și al creației vocal-simfonice, în aceea că genurile amintite au constituit în trecut un punct de plecare, iar în prezent reprezintă un moment de de sinteză. Un element de dinamism specific în ce privește tematica și limbajul și care prezintă consecințe și pentru dezvoltarea genului dramatic și vocal-simfonic este liedul. În liedul nostru contemporan există puternice trăsături proprii. Arhitectonica fluentă, asimetrică, condiționată de sensul poetic al textului cu predilecție nestrofic, dramaturgia sentimentelor ca determinantă a logicii de construcție, tendințele dezvoltătoare ale reprizelor, elocvența recitativului — iată unele din aspectele caracteristice genului. Un tonus emoțional și o fizionomie specifică sînt prezente în liedul cu conținut filosofic, interiorizat al lui Mihail Jora ; umoristic ori gingaș al lui Jora, Paul Constantinescu, Anatol Vieru ; de un vibrant patetism mobilizator sau lirism luminos al lui Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Diamandi Gheciu, Laurențiu Profeta, Hilda Jerea, Valentin Gheorghiu, Dumitru Bughici, Doru Popovici, Aurel Stroe, Alexandru Hrisanide. Una din căile care determină originalitatea creației noastre de lied este dezvoltarea prototipurilor de gen popular. O pildă de măie-

strie în acest sens o constituie ciclul. „Din ulița noastră" de Paul Constantinescu : elementul de pastel liric al pieselor extreme, bocetul cu acea terță mobilă specific populară, recitativul dramatic răscolitor din „Grevă", fizionomia cvasi-declamatorie, intens cromatizată, tratarea semnalelor militare într-un spirit de ușoară inconsistență tonală ce creează momente de grotescă solemnitate din „Colonelul" și „Pitpalacul", substanța epică de mare autenticitate pe care se grefează passacaglia din piesa „Cu dubele de pîine" sînt cîteva elemente esențiale ce leagă originalitatea autorului de cea a folclorului. O altă cale de legătură cu melosul popular o reprezintă armonia. Utilizînd într-un spirit original principiul pe care-l găsim la Bartók, Drăgoi și alți creatori, al construirii armoniei pe baza dezvoltării resurselor melodice, Paul Constantinescu ne oferă în liedul „Închinare" un acord cu aspect de cvarte suprapuse care de fapt provin din suprapunerea elementelor constitutive ale melodiei.

Mutarea progresivă a centrului tonal modal pe o linie descendentă ca în liedul „După mort" sau — invers — ridicarea treptată cromatică a liniei melodice, ca în liedul „Cu dubele de pîine", constituie alte procedee originale de mare tensiune emotivă.

Trăsături înnoitoare prezintă de asemenea genurile vocal-simfonice. De la factura rapsodică și de imn a cantatelor de început s-a trecut la îmbogățirea genului cu formele dramatice și epice ca oratoriul, balada cu cor și soliști, simfonia cu cor. Cantata a căpătat o mare varietate, de la caracterul festiv, grandios, la caracterul interiorizat, de cameră, apropiat de lied. Recitativul epic impus ca modalitate dramaturgică originală de oratoriul „Tudor Vladimirescu", a căpătat la Jora, Sarchizov și Olah funcții expresive multiple și noi. Formele dezvoltătoare de sonată și fugă dinamizează atît momentele orchestrale cît și țesătura vocală care devine intens polifonizată. O tendință înnoitoare considerăm că este simplificarea aparatului orchestral, reliefarea timbrului, concentrarea expresiei în substanța melodică și armonico-polifonică, acordarea de funcții tematice percuției. Ritmul cîștigă în importanță prin suprapunerea unor structuri de durată diferite, — poliritmia și polimetria, prin expresivitatea pauzelor, prin expresivitatea pauzelor, prin orînduirea după criteriul contrastului ritmic și armonie a unor „blocuri" bine definite ca expresie. Este edificator, între alte lucrări, oratoriul „Constelația omului" de T. Olah.

Are loc chemarea la o nouă viață specifică sensibilității noastre naționale a vechilor forme clasice și preclasice. Astfel întîlnim în passacaglia din Cîntul II „Bat mîini nevăzute" al oratoriului „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, în partea II-a a Simfoniei de Gheorghe Dumitrescu, dedicată Republicii.

În episodul durerii mamei din „Balada steagului" de Sigismund Toduță, rezonanța modală a temei dă un colorit specific polifoniei.

Tema cu variațiuni se primenește de asemeni cu o energie tînără, împrumutată din melosul popular, așa cum întîlnim la Olah, la Capoianu de pildă. Cele Cinci cîntece din Ardeal ale lui Capoianu au stîrnit un viu interes prin originalitatea tratării, reușind să actualizeze conținutul laic al versurilor. Prima piesă „Cununa", un andantino de un lirism sobru, concentrat, se remarcă prin caracterul modal și prin potențarea ritmică și melodică a embrionului tematic. Expusă la început monodic, tema suferă nu atît un procedeu de variațiune cît un procedeu de continuă reliefare. Prima reliefare este bazată pe septime, a doua pe none, a treia este un intermezzo în stil de vocaliză, cu un discant coral cu ecouri din „Oedip", a patra reliefare se bazează pe un paralelism de cinci voci avînd în structura lor cvarta: a cincea reliefare se datorește unei scări ingenioase de septime ascendente, care fac să crească pînă la un punct culminant forța lirică a melodiei.

Procedeul dezvoltării armoniei de cvartă și cvintă pe baza unor elemente structurale ale melodiei se afirmă ca dominant în lucrări cum sînt de pildă Simfonia a II-a de Gh. Dumitrescu. „Cantata Patriei" de Laurențiu Profeta. Începutul primei lucrări și secțiunea II „Doină veche" din ultima lucrare amintită sînt concludente.

În genere se tinde la valorificarea largă în armonie a caracteristicilor tonal-modale ale melodiei. În oratoriul „1907" Alfred Mendelsohn dezvoltă cu ingeniozitate resursele unui mod cu treapta a treia mobilă și cu caracteristică frigică. Prin transpoziții modale, suprapunerea de moduri cu aceeași tonică, prin simultaneizarea elementelor tematice derivate dintr-o rădăcină comună, se ajunge la folosirea unui complex modal de mare bogăție expresivă. Ascultăm complex modal de mare bogăție expresivă.

Un proces de accentuare a originalității în expresie, ca urmare a tematicii noi de inspirație, se petrece cu efervescență și în muzica instrumental-simfonică. Tendința spre emancipare de influențe este vizibilă în creația multor compozitori. Putem constata ca trăsături semnificative aplicarea cu mai multă fantezie a principiilor clasice de construcție, tematizarea continuă a discursului, confruntarea dialectică a secțiunilor între ele, „trecerea" unei forme în alta prin ecouri și prin anticipație ca și prin îmbinarea de forme. Renunțînd la caracterul rapsodic-static provenit din simpla alăturare a unor elemente de cîntec și dans, ciclul devine predominant dezvoltător, axîndu-se pe o idee poetico-muzicală de bază, tratată în situații contrastante, dinamice. Așa întîlnim în Concertul pentru oboi de Teodor Grigoriu unde tema principală de cîntec lung sugerează o atmosferă contemplativă-elegiacă în partea întîia, de vis tineresc în partea a doua și de robust optimism în final.

Pe lîngă tradiționalele joc, colind și doină din epoca de început a școlii noastre muzicale, creația instrumentală și simfonică contemporană se îmbogățește cu noi valori cum este recitativul epic la Paul Constantinescu și la Teodor Grigoriu, cîntecul revoluționar la Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici, Ovidiu Varga; dezvoltarea unor laturi ale instrumentalismului popular la Ciortea, Toduță, Mangoianu.

În trecut a fost considerată problema centrală a muzicii instrumental-simfonice bazată pe melosul popular rezolvarea alternativei: sau se păstrează „integral" fizionomia temelor folclorice și atunci nu se poate ajunge la o tensiune dezvoltătoare puternică, sau se obține această tensiune prin dezvoltarea sub-

stanțială a melodiei care însă în acest proces și-ar pierde profilul popular original, și-ar estompa coloritul național prin metamorfozarea elementelor sale. Un număr de lucrări noi au adus contribuții interesante în direcția afirmării simfonismului specific muzicii noastre, demonstrînd că alternativa amintită este o falsă dilemă. Sub aspect ritmic exemplificăm cu un fragment din Preludiul Simfonic, de Ion Dumitrescu. Aci predomină două procedee : a) scurtarea și augmentarea suprafețelor arhitectonice prin eliminări, adaosuri, combinări de elemente tematice și b) accelerarea dinamismului ritmic în cadrul a 2—4 măsuri de la succesiuni de 2, 3, 4, 6 pînă la 8 sunete la bătaie obținute prin folosirea unor structuri ritmice populare. Putem vorbi aci despre teme și dezvoltări propriu zis ritmice, așa cum întîlnim în unele genuri populare ca jocul, colindul, recitativul epic. Această alternare de valori ritmice determină și un caracter specific, original al arhitecturii.

Preferarea formelor polifonice ca preludiul, passacaglia, fuga și a unor forme armonice-polifonice ca tema cu variațiuni, liedul, o considerăm legată de tendința sublinierii specificului modal și ritmic popular. În special în muzica de cameră și în concertul instrumental și pentru orchestră aplicarea acestor forme a fost în măsură să evidențieze un conținut original. Principiul primatului pe care îl are impulsul melodic în generarea acompaniamentului încă din lucrările de la început ale lui Sabin Drăgoi a ajuns astăzi pe o treaptă superioară de elaborare. Un exemplu îl aflăm în Sonata pentru pian de Aurel Stroe. Îmbinînd sistemul ritmic giusto cu cel rubato cu recitativ, A. Stroe realizează o tensiune polifonică de mare robustețe și elan. În secțiunea conclusivă a finalului în formă de fugă, folosirea contrastului de registre, opoziția de puternic efect dramatic între teme cantabile și blocuri compacte de sunete de vie expresivitate armonică, apoi contrapunctul a două grupuri de cvinte desfășurate diatonic în mers ritmic complimentar exprimă o sensibilitate caracteristică, ce are ca sursă elemente tematice de esență populară.

Sinteza unor forme ca sonata, passacaglia, fuga, pe temeiul dezvoltării ritmurilor și modurilor de origine foclorică o aflăm în lucrări recente cum este Concertul pentru violoncel de Vieru. Finalul reprezintă o selecție, o îmbinare între elementul cromatic și elementul diatonic-modal afirmate în părțile precedente. De asemenea se conturează o tendință de împletire a formei care merge de la cvasi improvizatoric, pentru a ajunge în final la structurări clare. reliefate pe linia unui lirism dinamic cu ecouri din suita Impresii din copilărie de George Enescu.

Concertul pentru vioară de Pascal Bentoiu prezintă de asemenea un viu interes al realizării. Prima parte în formă de Passacaglia debutează prin patru variațiuni ale orchestrei. Următoarele trei variațiuni expuse de solist constituie totodată o expoziție de sonată. Dezvoltarea și reexpoziția se desfășoară tot sub aspectul variațiunilor contrapunctice pe un plan tonal ascendent și apoi descendent în progresie riguroasă de cvintă. În acest chip compozitorul utilizează prin modulații ingenioase toate valorile diatonice și cromatice ale gamei în funcție de piloni armonici, ceea ce conferă un larg orizont emoțional și un intens suflu liric. Punctul de plecare, culminația și revenirea constituie elemente de reper ce asigură baza tonală a acestei părți.

Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea este de asemenea interesant prin folosirea formelor polifonice bazate pe valorile ritmico-intonaționale ale melosului folcloric. Fuga cu care se încheie lucrarea este edificatoare.

Finalul Allegro assai, din Sonata pentru vioară și pian de Mihail Jora, transmite o puternică vibrație lirică optimistă. Este interesant aci jocul între elementul ritmic binar și cel ternar care se desfășoară mai întîi simultan între vioară și pian cucerind apoi porțiuni din discursul ambelor instrumente.

Concludentă pentru aplicarea principiilor de desfășurare rubato quasi improvizatorică a frazei, caracteristice unor genuri populare, precum și a sugestiilor de eterofonie ce amintesc uneori de lucrări de Enescu este Sonata pentru violă și violoncel de Wilhelm Berger. Partea II-a Recitativo este construită printr-o succesiune gradată pornind de la un timp pînă la măsura de șapte timpi care suferă apoi o recurență riguroasă.

Principiul după care „melodia se armonizează prin ea însăși, prin propriile sale mijloace", cum arăta Drăgoi, Enescu și alți muzicieni, ne ajută să distingem etape calitativ deosebite în muzica romînească a ultimelor decenii.

După faza de epigonism modern în care Castaldi, Alessandrescu ș.a. au contribuit la creșterea experienței de creație a compozitorilor noștri, paralel cu drumul de sinteză complexă al lui Enescu, apar noile principii ale dezvoltării melosului popular în special țărănesc. La Nonna Otescu, Nottara, în creațiile de început ale lui Cuclin și Negrea, elementul popular se manifestă numai în substanța melodică sub aspect ritmic și modal, armonia rămînînd în genere de factură impresionistă. La Sabin Drăgoi armonia se dezvoltă ca o substructură a melodiei dar orchestrația rămîne încă în unele lucrări ancorată într-un stil epigonic. Începînd cu creația lui Mihail Jora, Mihail Andricu și Paul Constantinescu, în muzica instrumentală și simfonică, cu excepția formei care păstrează factura clasică, substanța muzicală este în esență originală iar în muzica de balet ca și în lied, și forma capătă o înfățișare proprie. În zilele noastre tendința unei sinteze largi, adînci, între limbajul melodic-armonic-orchestral și arhitectural se afirmă în multe lucrări din genuri diferite.

În același timp persistă unele imperfecțiuni ca: monotonia de atmosferă în acele simfonii și sonate care folosesc elemente de dans în secțiunea de sonată, în scherzo și în final, fără o prelucrare tematică pe baza reliefării unui contrast dramatic, epic, liric; un retorism și conveționalism în prelucrarea tematicii lirice în operă și a cîntecului de mase în genul simfonic și vocal-simfonic; utilizarea în scop coloristic, adiacent. a elementului modal și ritmic fără „topirea" acestuia în substanța armonic-dezvoltătoare; estomparea dinamismului muzicii prin repetări, secventări, lungiri, înșiruiri de tip suită; excese în mărirea aparatului sonor; manierism armonic, polifonic și orchestral. O tendință către simplificare și concentrare o vădesc mai mulți compozitori ca de pildă Teodor Grigoriu de la Suita pe un cîntec de Anton Pann la lucrările

actuale, Ion Dumitrescu, de la Simfonie la Simfonietta.

Considerăm că perspectivele descoperirii în tezaurul folcloric popular al unor resurse înnoitoare, inepuizabile, sînt larg deschise. În special din folclor au fost explorate pînă acum virtualităţile genului liric (lied) şi ale dansului (Scherzo, sonată, suită, balet). Merită toată atenţia cîntecul epic, dansul lent (ca purtata, ţarinele, de-a lungul), doina — genuri care, după cum afirma Pascal Bentoiu, vin în creaţia cultă" cu o forţă programatică iniţială". Valenţele proaspete ale cîntecului de mase se impun a fi dezvoltate pe o treaptă superioară aşa cum ne arată de exemplu unele simfonii de Sostakovici.

Recentele cercetări de folclor au stabilit că creaţia populară are resurse ce nu au fost încă cunoscute. În monografia regiunii Pădureni-Hunedoara, Emilia Comişel consideră critic teza lui Bartók potrivit căreia nu s-ar mai crea melodii noi decît în Maramureş. Pe baza cercetării folclorului pădurenesc succesiv de către Bartók în 1913, apoi de Drăgoi şi Cocişiu, iar între 1950—1960 de un colectiv de folclorişti, autoarea remarcă un mare număr de procedee tipice creatorilor locali, prin care se realizează în zilele noastre „pădurenizarea" unei melodii: pentatonizarea melodiei; alunecarea la cvarta interioară; cromatizarea treptei 3; ornamentarea formulelor de cadenţă; trecerea cadenţelor interioare către subton: începerea rîndului melodic cu formule care merg de la subton către treptele 3 sau 4; modificarea sistemului ritmic şi a stilului de interpretare.

În studiul despre jocul pădurenilor, Emilia Comişel şi Nicolae Coman scot în evidenţă caracterul complex al structurii modale, care depăşind cu mult sfera modurilor cu cvartă mărită şi septimă mică în major, includ fluctuaţiile de cadenţă, alterarea treptelor 5, 3, 2, transpunerea unor tetracorduri, pentacorduri sau hexacorduri la cvinta sau la cvarta inferioară, folosirea unor cromatisme ornamentale sau structurale care creează marea bogăţie cromatică a acestui folclor. În ce priveşte technica dezvoltării melodice, studiul relevă un număr de 12 variaţii sub care apar motivele unui singur tip de brîu în decursul uneia din interpretările sale.

Se ştie că Brăiloiu a descoperit pe cale teoretică un număr de 256 respectiv 64 posibilităţi ritmice pentru versul popular de 6 şi 8 silabe numai în cadrul sistemului giusto-silabic. Aceste posibilităţi se adeveresc într-un procent parţial în culegerile lui Bartók, parţial în cele ale lui Drăgoi şi într-o proporţie mult mai mare în culegerile actuale. Dacă aceste posibilităţi sînt raportate la celelalte sisteme — parlando rubato şi aksak —, soluţiile ajung de ordinul zecilor de mii. Observînd un tablou al sistemului ritmic aksak prezent în creaţia populară întocmit de Emilia Comişel, constatăm că dacă ritmul aksak în măsuri simple binare şi ternare (5/16 şi 7/16) este uneori folosit în creaţia noastră, ritmul aksak cu măsuri compuse duble (9/16, 10/16, 13/16) şi triple (15/16, 18/16) nu este aproape deloc folosit.

Cercetări recente făcute la Institutul de Folclor din Bucureşti şi Cluj descoperă de asemeni moduri populare necunoscute, aşa cum se preconizează în interesantul studiu „Moduri şi proporţii" de Wilhelm Berger. Toate acestea reprezintă aspecte fundamental noi faţă de colecţiile lui Bartók, pe care se bazează multe din creaţiile noastre muzicale.

Bogăţia extraordinară a folclorului aşa cum se adeveresţe şi din culegerile şi sistematizările actuale pe genuri, regiuni, dialecte, caracteristici tematice şi de structură este prezentă într-o măsură încă limitată în creaţia noastră. Considerăm că a sosit timpul ca, pe baza progreselor imense realizate în conştiinţa socială şi artistică a creatorilor, ca şi pe baza cuceririlor tehnicii componistice, să se primenească substanţial sfera inspiraţiei populare. Trebuie învinse acele trăsături stereotipe care sărăcesc expresia muzicii în cîntecul de mase, în operă şi simfonie şi o compromit în numele principiului legăturii cu folclorul în înţeles îngust, învechit, superficial. Generaţiile actuale şi viitoare de iubitori ai muzicii romîneşti aşteaptă nu numai sinteza moştenirii lui Enescu sau a lui Bartók dar mai ales noul, aportul inedit al compozitorilor noştri faţă de iluştrii lor predecesori.

În concluzie, se impune sporirea eforturilor dintr-o direcţie dublă : din partea compozitorilor de a-şi apropria resursele veşnic regeneratoare ale folclorului şi din partea soliştilor şi mai ales a orchestrelor simfonice care, învăţînd din exemplul virtuozilor populari, sînt chemate să dea viaţă limbajului nou, viu şi expresiv al muzicii noastre contemporane.

Din cuvîntul participanţilor la dezbateri

Epoca pe care o trăim — a arătat compozitorul AUREL STROE — pune în faţa artistului un material de inspiraţie bogat şi de o complexitate fără precedent.

Artistul creator, tinzînd să reflecte cît mai cuprinzător această realitate, se vede obligat să-şi făurească forme de expresie noi. Se poate spune că „îmbogăţirea paletei" se face într-un ritm fără precedent în istoria artelor.

Artistul, pentru a se servi de un mijloc de expresie, chiar dacă şi-l creează singur, trebuie să-l asimileze limbajului său artistic. Pentru public este grăitor numai un mijloc de expresie determinat de o necesitate interioară, deci un mijloc de expresie bine asimilat. Asimilarea mijlocului de expresie nou cere timp, în care desfăşurarea vieţii continuă neabătută, scoţînd la iveală aspecte mereu noi, luînd-o astfel înaintea creatorului.

De aci rezultă lupta continuă pe care trebuie să o ducă artistul creator cu propria sa inerţie pentru a se depăşi mereu, pentru a merge în pas cu realitatea. Din acest motiv, artistul care se măsoară numai cu el însuşi se sterilizează. El este solicitat să creeze fără oprire de însăşi viaţa, de realitatea care-l inspiră.

Un alt aspect al problemei este schimbarea de la epocă la epocă şi de la compozitor la compozitor a raportului dintre tradiţie şi inovaţie.

Important este că nici un compozitor nu poate face abstracţie de nici unul din aceste două aspecte. Dacă Brahms trece drept un tradiţionalist (chiar conservator după unii), iar Debussy trece drept un inovator prin excelenţă, nu este mai puţin adevărat că în domeniul ritmicii şi asamblărilor de timbre primul a adus elemente de o noutate indiscutabilă (Wagner sau Bruckner nu şi-au putut imagina niciodată poliritmiile lui Brahms), iar firele care-l leagă pe cel de-al doilea de tradiţie (cîntecul popular, Rameau, Massenet, Wagner etc.) le descoperim pe zi ce trece ca fiind mai multe şi mai puternice. Există unele cazuri de creatori care imediat produc impresia că fac „tabula rasa" cu bunele tradiţii, pentru ca în scurt timp să li se descopere puternice legături cu înaintaşii şi contemporanii (cazurile Wagner, Debussy, Schoenberg).

Creaţia artistică autentică nu rupe legătura nici cu tradiţia nici cu inovaţia — două aspecte legate în mod dialectic : ceea ce poate varia este raportul dintre ele, greutatea specifică pe care o capătă fiecare în procesul de creaţie. Interesant este că azi, cînd inovaţia artistică se manifestă cu mai multă forţă ca oricînd, se observă şi fenomenul de compensare contrar : necesitatea de a ancora noul într-un sol din ce în ce mai solid şi mai bogat, care determină fructuoase cercetări de folclor muzical, de istoria muzicii etc. (aci trebuie cercetată şi problema accesibilităţii). Deseori descoperirea de aspecte ignorate ale tradiţiei muzicale (de multe ori folclorice) a condus la cele mai îndrăzneţe inovaţii : Bartók adaugă un criteriu nou sunetului : modul de atac — în special în cvartete — pornind desigur de la observaţii pe marginea artei interpretative a lăutarilor sătesti, ajungînd însă la un nivel de generalizare mult superior : varierea sunetului fiind de data aceasta asimilată organic realităţii sonore şi nu ca un simplu „efect" accidental, cum apărea iniţial. În acest sens scriitura violonistică din *Sonata a III-a* şi din *Impresii din copilărie* de G. Enescu este un minunat exemplu de condiţionare reciprocă a tradiţiei şi inovaţiei ; la fel ne apare tratarea vocii în cîteva din cele mai reuşite lieduri ale lui Mihail Jora : Cintec din fluier, Proză, Chiot etc.

Desigur — pe o scară mai redusă — fenomenul observat la Bartók poate fi întîlnit şi la compozitori din alte epoci : de pildă preluarea de către Beethoven în lucrările din ultima etapă a polifoniei celor vechi a avut drept consecinţă descoperirea unor terenuri nebănuite de contemporanii săi (sonorităţile aspre, goale, cu o uriaşă forţă de expresie, din ultimele cvartete sînt în mare măsură datorate încercării de a se exprima prin soluţii contrapunctice noi, care apar ca răspuns la o serie de probleme legate de preluarea unor tradiţii mai vechi). Orizontul beethovenian este cu totul altul decît al înaintaşilor săi şi preluarea polifoniei lor nu se putea efectua decît printr-o transformare profundă, creatoare, a ei.

Marii creatori se întîlnesc în ultimă analiză pe linia tradiţiei, nu prin preluare epigonică a unor mijloace de expresie, ci prin forţa creatoare care lasă urme prin opera de artă în conştiinţa oamenilor. Învăţînd armonie, contrapunct etc., ne deprindem cu rigurozitatea unui tip de gîndire muzicală, cu exigenţele coerenţei stilistice, înţelegem raportul dintre necesitate şi libertate în artă, între tradiţie şi inovaţie în opera marilor creatori, dar nu putem găsi prefabricate şi reguli comode pentru creaţia noastră. Autorii creaţiei noastre nu putem fi decît noi ! Trebuie să avem sentimentul acestei responsabilităţi..

Astfel, ritmul impetuos al transformărilor care se petrec sub ochii noştri în toate domeniile, pentru a se putea reflecta în mod adecvat în opera de artă, cere din partea compozitorului o capacitate de inovaţie mult mai amplă. Aceasta trebuie să se manifeste începînd cu abordarea curajoasă şi originală a tematicii (de pildă oratoriul *Constelaţia omului* de Tiberiu Olah) şi să-şi lase amprente puternice pe întregul drum al muncii de elaborare, pînă chiar în folosirea creatoare a unui citat (de pildă *Concertul pentru violoncel* de Anatol Vieru).

Nu pot să-mi imaginez o piesă muzicală aparţinînd realismului socialist, care să nu aducă elemente realmente noi, care să nu dovedească adevăratul spirit creator propriu însăşi realităţii pe care o trăim.

Se pune însă şi o altă problemă : scriem pentru mase din ce în ce mai largi, al căror gust evoluează din ce în ce mai repede şi de care artistul nu trebuie să se rupă. El trebuie să ţină seama de fondul aperceptiv existent, care este mult mai bogat şi mai „avansat" decît se crede. Consider că descoperirea unor potenţe noi în tradiţia muzicală va fi în măsură să dea naştere la inovaţii profunde şi valoroase.

Muzicologul Romeo Ghircoiaşiu a analizat criza muzicii din ţările capitaliste şi cauzele acestei stări de lucruri. În legătură cu dependenţa mijloacelor de expresie de conţinutul muzicii, R. Ghrcoiaşiu a făcut unele exemplificări. Antichitatea greacă vedea în frigian un mod barbar, incult, ce reflectă gîndirea claselor de jos în opoziţie cu modurile folosite de oamenii liberi, îndeosebi dorianul. Biserica medievală promova ea însăşi moduri severe, în opoziţie cu modurile folosite de muzica poporului.

Nu trebuie să uităm însă faptul că nu poate fi vorba de o independenţă absolută a limbajului de conţinut, ci de una cu totul relativă. Depinde de gradul de generalizare a elementului de limbaj, de poziţia ideologică a creatorului, de conţinutul ce-l exprimă.

Alături de estetică, istoriografiei şi folcloristicii îi revine sarcina de a studia categoriile istorice, stilistice, care domină arta noastră populară sau cultă. Numai astfel vom şti ce să preluăm din trecutul muzical sau folclorul unor stratificări succesive, elementele de care creaţia noastră are nevoie pentru a realiza mersul înainte.

Declarîndu-şi acordul cu referatele, compozitorul Mauriciu Vescan a semnalat şi unele lipsuri ale acestora. Cred — a arătat el — că ar fi fost locul să se sublinieze că valoarea unei opere de artă şi actualitatea ei nu rezidă în mijloacele de expresie folosite, ci în puterea de emoţionare a creaţiei, care provine din forţa cu care compozitorul a reflectat spiritul înnoitor al epocii sale.

Pentru a reflecta în operele noastre realitatea vieţii, nu ne putem lipsi de tradiţie, dar nici nu ne putem menţine strict în limitele ei. A folosi numai mijloacele de expresie tradiţionale în reflectarea noului

din viața noastră, într-un proces neîntrerupt de transformare, înseamnă a înghesui viața nouă în patul lui Procust.

Folosirea tradiției în reflectarea noului înseamnă implicit și necesitatea inovației în folosirea mijloacelor tradiționale.

De aci rezultă că inovația care nu se reazimă pe cuceririle tradiției, nu înnoiește ; ea are numai pretenția de a se numi nouă, dar în fond nu se bizuie pe nimic.

Legătura logică ce se creează în folosirea mijloacelor de expresie tradițională și procesul de înnoire ce operează asupra acestora, tocmai din necesitatea de a cuprinde lumea nouă ce se dezvoltă în jurul și în timpul nostru, dă ascultătorului acea satisfacție estetică, caracteristică operei autentice.

Cît de fermecător ne apare limbajul armonic al lui Prokofiev care, folosind treptele cadențiale tradiționale — subdominantă, dominantă și tonică —, creează prin unele modificări cromatice rezolvări noi.

Cred că unitatea dialectică dintre tradiție și inovație trebuie înțeleasă astfel : inovația este tradiție în transformare, iar acest proces este determinat de necesitatea de a exprima viața în veșnică transformare revoluționară.

A. Stroe — *a arătat* compozitorul M. VESCAN — s-a referit în cuvîntul său la caracterul vertiginos în care are loc în zilele noastre îmbogățirea tehnicii muzicale. Este adevărat că azi posibilitățile de răspîndire a culturii muzicale, de documentare, de schimb de experiență, sînt mult mai rapide și mai largi, că fenomenul muzical se răspîndește cu o viteză mai mare decît înainte, că tehnica muzicală are un teren de dezvoltare deosebit de propice. Dar cred că A. Stroe trebuia să adauge că absolutizarea ritmului de îmbogățire a tehnicii muzicale poate duce la concluzii false pentru practica noastră creatoare. Ritmul de îmbogățire a tehnicii muzicale nu trebuie privit ca o categorie în sine, în afara legăturii sale cu ritmul dezvoltării vieții. Între primele sonate ale lui Beethoven și ultimele sale sonate sau cvartete există o mare distanță în ceea ce privește arsenalul mijloacelor expresive. Între prima operă a lui Verdi și Falstaff există de asemenea o mare diferență. După cum se știe, acești compozitori n-au trăit ritmul vertiginos al epocii noastre. Iar dacă am măsura diferența între ritmul de creștere a tehnicii muzicale la acești compozitori ai veacurilor trecute, cu ritmul creșterii tehnicii în muzica lui Prokofiev sau Șostakovici, nu cred că diferența de ritm ar fi ceea ce ne-ar surprinde. De altfel, asemenea calcule sînt aproape inoperante, tocmai pentru că nu aceasta apare ca esențial.

De aceea cred că problema ritmului de îmbogățire a tehnicii muzicale trebuie privită numai în strînsă legătură cu ritmul vieții.

Uneori se folosește termenul de muzică contemporană, modernă, stil contemporan, muzică europeană, într-un sens confuz.

Astfel de momente au existat în discuțiile comisiilor de creație de la Uniunea compozitorilor. Cred că ar trebui precizat că nu tot ce e contemporan conține sub această denumire și sensul de progresist. Muzica lui Boulez și Stockhausen e muzică contemporană, dar nu și progresistă, ci decadentă.

În noțiunile de mai sus nu trebuie desființate barierele de netrecut dintre ideologia progresistă și reacționară. Or, astfel de termeni care ascund pozițiile opuse dintre muzica realistă și cea formalistă, dintre tradițiile progresiste și cele reacționare, din viața muzicală internațională, pot alimenta confuzii și deci trebuie combătute. Aici are un rol deosebit Secția de Critică și Muzicologie, precum și revista Muzica, care ar trebui să participe mai prompt la clarificarea unor asemenea probleme. Un rol determinant în ghidarea frămîntărilor noastre teoretice și de creație cu privire la mijloacele de expresie îl are legătura cu judecătorul creației noastre, care nu e prezent în momentul creației lîngă noi, dar pe care conștiința noastră trebuie să-l mențină prezent în permanență, pentru că lui i se adresează gîndurile și sentimentele noastre. Este vorba despre omul nou de astăzi.

Desigur că acesta nu trebuie privit ca o masă uniformă cu contururi imuabile. El trebuie privit în devenirea lui de la „ieri", la „azi" și la „mîine". Trebuie bine cunoscut sub toate laturile contradictorii care condiționează mersul înainte. De aceea în momentul creației trebuie să avem clar în față pe cei cărora ne adresăm. Să știm dinainte : vrem să fim înțeleși de oamenii muncii care construiesc o lume nouă sau de un cerc îngust de colegi specialiști în aprecierea noilor combinații sonore ? Vrem să fim înțeleși de tinerii care au cunoscut viața nouă, care-și formează un profil moral nou corespunzător eticii socialiste, sau de rătăciții care gonesc după efecte tari de ritmuri exacerbate, sonorități exasperante și inflexiuni lacrimogene, proprii gustului mic-burghez ?

Prezența permanentă în conștiința noastră a judecătorului creației noastre — omul nou care construiește socialismul — ne obligă să găsim mijloace plastice, expresive, noi și nebanalizate, pentru a face cît mai clar înțelesul creației noastre. De aceea cred că nu există un ghid mai eficient în alegerea celor mai potrivite mijloace de expresie decît contactul strîns cu cei cărora se adresează opera de artă și cei care au menirea de a o face cunoscută prin interpretare. Mă refer în mod special la artiștii amatori, care răspîndesc muzica în pături mult mai largi decît reușesc să o facă artiștii profesioniști. Apreciind ca pozitivă discuția privitoare la problemele mijloacelor de expresie, M. Vescan a spus :

Inițiativa comisiei de muzică ușoară de a forma grupe de creație și a discuta periodic problemele dezvoltării genului este bine venită. Cred că experiența Secției de Muzică Ușoară ar trebui extinsă și la celelalte Secții. Aceasta ar suplini, cel puțin temporar, lipsa de discuții creatoare mai largi, care se datorește modului actual de funcționare a birourilor secțiilor, ce într-un cadru închis, limitat, trec în revistă creația noastră cu aprecierile respective.

Unul din obiectivele Uniunii noastre este de a influența formarea profilului de compozitor bine pregătit, orientat, documentat și la curent cu întregul proces de înnoire ce se desfășoară în creația și cultura națională și internațională.

Referatele și discuțiile, *a spus compozitorul* LIVIU COMES, au arătat că evoluția mijloacelor de expresie este o consecință a legăturii dialectice dintre tradiție și inovație. Ceea ce prezintă varietate este proporția în care aceste două elemente se întîlnesc în creația diverselor epoci și autori, sau chiar a aceluiași compozitor în diferite momente.

Un compozitor, în momentul în care este stăpîn pe mijloacele sale de expresie, a trecut în prealabil printr-o sinteză, asimilîndu-și toate mijloacele predecesorilor. Asimilîndu-le, nu le va utiliza pe toate ; unele vor rămîne latente în conștiința sa. Acordul minor din creația lui Șostakovici, după cum s-a amintit, nu va fi identic cu cel al lui Palestrina, ci avînd ca subînțelese complexitatea tuturor sensurilor și a corelațiilor care i-au fost atribuite de-a lungul timpului pînă la Șostakovici. Acest lucru este valabil chiar și pentru cazul că un mijloc de expresie este evitat sau înlocuit.

Acest proces de asimilare a trecutului este obligatoriu pentru orice muzician. El va fi variabil de la un autor la altul, în funcție de vastitatea informației, de capacitatea de asimilare, de trăsăturile temperamentale care îi vor da preferințe pentru unele sau altele din mijloacele înaintașilor săi, pe care le însușește și le dezvoltă în felul său.

Acest proces de asimilare are loc nu numai în cunoștința compozitorului, ci și a publicului, creînd fondul său aperceptiv, rezultat din totalitatea stilurilor și operelor ascultate. Pentru ca publicul să sesizeze noul dintr-o lucrare, trebuie ca fondul său aperceptiv să cuprindă sfera tuturor mijloacelor de expresie, asimilate de autorul pe care-l audiază, pentru folosirea stilului său. În caz că nu este așa, publicul este depășit nu numai de ceea ce într-adevăr spune nou compozitorul ,ci de tot ceea ce a stat la baza formării stilului său, dar lipsește din conștiința auditorului.

Această diferență, între fondul de mijloace de expresie care a stat la baza stilului compozitorului și fondul de mijloace cunoscute de public, ne explică relativitatea categorisirii operelor audiate.

Se naște astfel impresia falsă de inovator, care în afara acestui nimb care i se atribuie autorului pe nedrept, îl scapă, din cauza inaccesibilității lucrării, de o critică mai adîncită, menită să-i scoată în evidență eventualele lipsuri esențiale. Pe de altă parte, ia naștere, falsa noțiune de tradițional, reprezentînd în mod practic plafonul pînă la care și-a asimilat auditorul mijloacele de expresie.

De o extremă importanță este necesitatea ridicării fondului aperceptiv al publicului, prin punerea în contact cu cele mai variate stiluri și în special cu cele ale muzicii contemporane.

Se pune problema educării viitorilor muzicieni în spiritul unor mijloace de expresie mai apropiate de epoca noastră. În Conservator, diferitele mijloace de expresie sînt studiate doar pînă la o anumită epocă. De asemenea, clasele de interpretare, nu numai în repertoriu, dar mai ales în pregătirea tehnică pe care o fac, se limitează la o epocă nu tocmai contemporană.

Numai prin crearea unei culturi muzicale cît mai vaste și temeinice se poate obține o apreciere cît mai competentă a ceea ce este tradiție și inovație în muzica noastră.

Necesitatea găsirii unui stil personal — *a spus compozitorul* CORNEL ȚĂRANU — constituie o problemă care se pune cu toată forța în fața artistului care vrea să exprime viața. Faza de asimilare, de căutare a unui stil personal poate fi asemuită unui fenomen de creștere, care nu dă totdeauna rezultatele scontate.

De altfel, dacă examinăm, fie și fugar, creația unor mari compozitori contemporani cum sînt Prokofiev sau Bartók, observăm că din învolburarea creației de tinerețe (de exemplu, Sonata pentru vioară de Bartók, sau baletele lui Prokofiev), linia creației lor a mers spre o treptată limpezire, apanajul de aur al maturității adevărate, cum aflăm la Bartók de la Sonata pentru două piane încoace, sau la Prokofiev de la Sonata a VII-a.

Despre ceea ce este viabil sau nu în acest fenomen de creștere, de căutare, de îndrăzneală inovatoare, fără de care nu concep evoluția unui compozitor, tocmai autorului în cauză îi este mai greu să se orienteze în momentul imediat următor scrierii muzicii sale.

Un alt aspect al problemei pe care aș denumi-o „fenomenul de creștere", problemă mai ales a tineretului — dar nu numai a tineretului — este următorul: în ce măsură acest fenomen de creștere este sau nu nociv, determinînd uneori o atitudine lipsită de discernămînt în alegerea mijloacelor de expresie?

Asupra compozitorului apasă greaua responsabilitate de a folosi cele mai potrivite, expresive și echilibrate mijloace pentru redarea conținutului muzicii sale. Bineînțeles, posibilele nereușite și eșecuri de creație se pot îndrepta numai într-o atmosferă de încredere, de îndrumare competentă și, mai ales, de aprecieri făcute cu aprofundarea muzicii discutate.

În ceea ce privește referatele, era folositor să se amintească, eventual cu exemple edificatoare, în ce măsură mijloacele de expresie se subordonează conținutului, în ce măsură servesc acest conținut, care sînt mijloacele de expresie cele mai nimerite pentru a exprima problemele de conținut ale epocii noastre socialiste.

Personal am încercat o asemenea fuziune în recenta mea cantată „Cîntarea unui ev aprins", unde am pornit de la versurile incandescente, mobilizatoare, ale lui Labiș.

Mărturisesc că reascultînd lucrarea, am impresia că pe alocuri continuitatea discursului muzical suferă. Aici sînt pe deplin de acord cu tov. L. Profeta, și de altfel cred că voi opera unele transformări menite să elimine acest neajuns. Mă refer la această lucrare fiindcă țin la ea, se află la a treia redactare și caut soluțiile cele mai bune pentru exprimarea conținutului din versurile poetului Labiș.

De altfel, este foarte interesant de studiat cum au rezolvat o serie de mari compozitori, printre care amintesc pe Prokofiev, Șostakovici, Honegger, Britten, problema atît de importantă a continuității discursului mizical.

Aruncînd o privire asupra ultimelor mele lucrări, consider foarte necesar să fiu extrem de atent la această problemă. Totuși, nu pot să nu observ că însuși conținutul necesită uneori o frază mai succintă, mai scurtă, mai nervoasă. Totul e doar să se găsească echilibrul necesar pe spațiile largi ale lucrării. Un asemenea echilibru îl găsim, de pildă, în *Concertul pentru coarde* de Paul Constantinescu, în care fraza scurtă nu duce niciodată la fărîmițarea discursului muzical, sau în *Sonata* de Aurel Stroe.

Un mijloc de expresie important și specific epocii noastre este orchestrația. Și aici inovația adevărată, departe de a fi un joc de timbre și culori, pornește de la conținut.

Iată, de pildă, cît de inedit sună începutul părții „Piața Palatului" din Simfonia a XI-a de Șostakovici. Orchestrația ei, de o înfățișare foarte simplă în aparență, — cvinte goale de harpă și flageolete la coarde — evocă sugestiv dimineața posomorîtă de 9 februarie 1905, atmosfera înghețată a decorului în care va avea loc odiosul măcel țarist.

Căutări fertile în domeniul orchestrației au generat și la noi abordorea generoasă a tematicii actuale, în care apare imaginea maselor în mișcare, în drum victorios spre socialism.

Tot astfel, o foarte importantă problemă de creație este pătrunderea în creația simfonică a genurilor larg democratice (cîntecul de mase, cîntecul liric și de ce nu? chiar muzica de dans, așa cum o fac Beethoven, Schubert, Ravel sau Șostakovici).

Aș putea cita în acest sens ca foarte fertile, pline de învățăminte, căutările creatoare ale unor compozitori ca Ion Chirescu, Dumitru Bughici, Anatol Vieru. Compunerea unui final eroic neșablonard sau echilibrarea intonației de cîntec cu alte elemente stilistice sînt probleme mari, uneori copleșitoare în fața compozitorului.

Mărturisesc că, la un prim contact, asemenea probleme — în Cantata citată — mi-au dat mult de furcă și, mai ales îndemnul de a reveni asupra lor cu un bagaj mult sporit de experiență. Este mult mai greu să scrii un final eroic neconvențional, decît o muzică ce merge liniștit, pe drumuri comode, bătătorite.

La fel de stringentă este problema unui nou optimism în muzica noastră realist-socialistă. Este domeniul în care șablonul poate apare foarte ușor, chiar în lucrări reușite, mai ales cînd textul inovator necesită o corespondență muzicală mai puțin obișnuită.

Întrucît activăm într-o uniune de creatori, deci un colectiv de creație socialist, consider că orice succes personal trebuie să fie un prilej de bucurie și învățăminte pentru toți, iar colectivul nostru își dovedește maturitatea și coeziunea, mai ales atunci cînd, dintr-o reușită parțială sau chiar un eșec, munca sa, atentă și răbdătoare, reușește să contureze premisele unei evoluții viitoare.

Referatele, *a arătat compozitorul* ZENO VANCEA, deși nu toate de egală valoare, sînt interesante și reprezintă eforturi pozitive de a răspunde la întrebări care frămîntă pe toți compozitorii.

În referatul său tov. L. Profeta a afirmat just că orice inovație într-adevăr viabilă trebuie să fie organic legată de trecut, adică noul constituie un plus la tezaurul existent. Adevărat, dar niciodată nu s-a pus cu mai multă acuitate problema clarificării poziției compozitorului față de trecut, ca în zilele noastre. În cultura nouă realist-socialistă nu trebuie preluat orice, fără discernămînt, din trecutul mai apropiat sau mai îndepărtat. Deoarece în arta nouă socialistă accentul trebuie să cadă pe arta ca expresie a colectivității și nu pe arta care este expresia exacerbării pro-

priei individualităţi, consider că compozitorul poate găsi un punct de sprijin mai degrabă în trecutul mai îndepărtat decît în romantismul şi postromantismul mai apropiat în timp de noi, dar mai străin de sensibilitatea noastră, datorită caracterului său de permanentă autoconfesie.

Cultura vocală a Renaşterii (Machault), modul de exprimare cu accentul pe general uman al barocului, al clasicismului vienez, poate servi mai degrabă ca model, decît o lucrare ca „O viaţă de erou" de R. Strauss sau conţinutul de angoasă al expresionismului.

Istoria muzicii ne învaţă că problema fetişizării mijloacelor de expresie se pune mai ales în perioada de tranziţie, în perioada de căutări şi de instabilitate artistică. Nu trebuie uitat, însă, că fiecare epocă a avut preferinţa sa pentru anumite mijloace, pentru anumite moduri de expresie. Gîndirea polifonică a dominat istoria muzicii europene aproape patru secole. Primii care au fetişizat un anumit mod de exprimare, anumite mijloace de expresie, au fost unii din fiii lui Bach ca şi unii compozitori ai epocii Rococo, care au abandonat cu desăvîrşire polifonia, preocupîndu-se absolut numai de omofonie, de modul de exprimare pur vertical.

În referate s-au pomenit numele lui Honegger, Stravinski, Bartók, Hindemith. Or, o analiză atentă a muzicii acestor mari figuri ne va convinge că principala caracteristică a modului lor de exprimare este tot polifonia, desigur cu diferenţe personale mai mari decît pe vremea polifoniei vocale şi cu valorificarea unor cuceriri armonice ale postromantismului.

Este de exemplu caracteristic faptul că Şostakovici, la care polifonia joacă un rol deosebit de important, se sprijină mai mult pe Glazunov, care a gîndit polifonic, decît pe Skriabin, compozitor eminamente omofon.

Tov. L. Profeta a făcut o legătură interesantă între conţinutul operei şi stilul autorului, prin care este exprimat conţinutul. El a arătat că un conţinut asemănător, izvorît din aceeaşi realitate obiectivă, dar reflectat prin individualitatea compozitorului, poate fi exprimat prin cele mai diverse stiluri individuale. Individualul nu trebuie însă înţeles ca individualism. În acest sens trebuie să avem în vedere faptul că la unii compozitori tineri există o tendinţă accentuată spre individualism, o tendinţă spre o originalitate absolută, ca o influenţă, poate, a expresionismului.

Tov. L. Profeta a arătat în mod just că mijloacele vechi pot căpăta, uneori, o valoare expresivă nouă în mîna unui urmaş ; este suficient să amintim aci cazul lui Beethoven, care mult timp nu a depăşit, în privinţa mijloacelor de expresie, pe Haydn sau Mozart şi totuşi creaţia sa, realizată cu aceleaşi mijloace, are un alt ethos decît acela al lui Haydn sau al lui Mozart.

Aş vrea să amintesc aci cazul frapant al asemănării, din punct de vedere melodic, ritmic şi armonic, dintre Scherzo-ul Simfoniei în Sol minor a lui Mozart şi acel din Simfonia a V-a a lui Beethoven. O analiză mai atentă ne va arăta că o seamă de particularităţi în dinamică, în folosirea pauzelor, în procedeele de dezvoltare a motivelor determină pînă la urmă o diferenţiere între cele două scherzo-uri.

S-a amintit aci îndrăzneala inovatoare a începutului Simfoniei I-a de Beethoven. Ce să spun atunci de îndrăzneala armonică a lui Mozart în introducerea Cvintetului său supranumit „al disonanţelor" ? Cred că Beethoven s-a putut sprijini în inovaţia sa pe inovaţiile lui Mozart, care la rîndul său s-a sprijinit pe inovaţii ale unor compozitori italieni ca Paisiello, Padre Martini şi alţii, azi în bună parte uitaţi. Istoria muzicii ne învaţă că acest permanent proces de adăugire de plusuri nu se referă la toate componentele muzicii. Astfel, de exemplu, pe vremea şcolii franco-flamande, epoca celei mai depline desfăşurări lineare a vocilor suprapuse, armonia, simplul rezultat al conducerii vocilor, a fost mai stearsă decît pe timpul lui Palestrina, cînd gîndirea acordico-verticală a început să pună, oarecum, stavilă desfăşurării accentuat orizontale a vocilor.

Clasicii vienezi şi mai ales majoritatea romanticilor au redus polifonia la un simplu contrapunct armonic, cu scopul de a înviora legăturile acordice. Diferenţierea mijloacelor armonice ale postromanticilor a dus la slăbirea şi apoi la disoluţia tonalităţii. Impresionismul, care a îmbogăţit armonia şi paleta orchestrală, a descoperit un domeniu nou al celor mai gingaşe sentimente, al gamei atît de variată a reacţiilor noastre faţă de natura înconjunătoare, a umbrit, în bună măsură, linia clară a construcţiei clasice.

În sfîrşit, noua polifonie lineară a unui Hindemith, Stravinski, Bartók etc., face ca deseori armonia să devină un rezultat accidental al conducerii vocilor.

E suficient ca centrul de greutate al expresiei să se deplaseze de la unul din componentele muzicii la altul, sau modul lor de combinare să se schimbe, pentru ca noul să apară în toată vigoarea sa. Să nu uităm că creaţia marilor figuri ale istoriei muzicii, care au cucerit cu timpul un cerc larg de auditori, a întîmpinat dificultăţi serioase în vremea apariţiei ei. A fost nevoie de apostolatul devotat, timp de 16 ani, al lui Habenek, ca publicul din Paris să înţeleagă şi să îndrăgească Simfoniile lui Beethoven ; şi este cunoscut faptul că Bülow şi Hans Richter au luptat multă vreme pentru ca publicul să-şi schimbe atitudinea de adversitate faţă de operele lui Wagner.

Transformările nu sînt altceva decît — corespunzător cerinţelor estetice noi — strămutarea centrului de greutate de la un mijloc de exprimare la altul, dezvoltînd germeni deja existenţi în muzica anterioară.

Germenii impresionismului, sau, mai just, poezia naturii, se află deja bine conturaţi în celebrul „Răsărit de soare deasupra rîului Moskova" a lui Musorgski, în unele din liedurile sale, după cum Erik Satie a pregătit drumul lui Debussy, inventînd acorduri care au căpătat adevărata lor semnificaţie abia în muzica acestuia din urmă, repudiată multă vreme de publicul obişnuit cu anumite canoane estetice.

Or, dacă pentru un public iniţiat un anumit grad de invoaţie prezintă serioase dificultăţi la început, ce să mai spunem despre un public nou, la începutul iniţierii sale, pentru care, adeseori, nu noutatea mijloacelor de expresie constituie dificultatea de a înţelege o operă de artă, ci complexitatea mijloacelor folosite, indiferent de vechimea sau noutatea lor ?

În lumina aceasta trebuie privită, după părerea noastră, şi problema mult discutată a accesibilităţii.

Nu trebuie uitat nici un moment raportul dialectic dintre accesibilitatea unei lucrări şi gradul de iniţiere a publicului căruia ne adresăm. Există nu numai diferite grade de iniţiere muzicală, dar şi diferite grade de sensibilitate nativă a diferiţilor indivizi. Desigur, educaţia poate corecta o asemenea deficienţă, dar ar fi o mare greşeală de a judeca accesibilitatea — care în felul acesta ar căpăta o semnificaţie apriorică — în funcţie de gradul de înţelegere a unui ins cu o sensibilitate scăzută sau nedezvoltată.

S-a afirmat că, cu cît mai genială e o lucrare, cu atît mai accesibilă devine ea pentru masele largi de ascultători. Desigur, această afirmaţie conţine mult adevăr, fiindcă forţa emoţională a muzicii lui Beethoven are mai mari şanse de convingere decît aceea a contemporanului său Vranitky, de exemplu, care cu mijloace asemănătoare exprimă un fond emoţional incomparabil mai puţin viguros. Însă raportul între genialitate şi accesibilitate nu e atît de simplu şi schematic cum se afirmă adeseori.

Ce trebuie, deci făcut ? Trebuie scris pentru toate gradele de înţelegere, la un diferit grad de complexitate, pornind de la convingerea că în orice gen şi la orice grad de accesibilitate, lucrarea trebuie să fie o adevărată capodoperă.

Un exemplu grăitor în această direcţie îl constituie corurile pentru două voci de copii ale lui Bartók care, ca valoare artistică, nu sînt cu nimic mai prejos decît lucrările sale simfonice.

Tov. S. Sarchizov în referatul său a formulat postulatul de unicat al adevăratei opere de artă. În sensul de valoare, de perfecţionare, are desigur dreptate. Nu întotdeauna, însă, caracterul de unicat e valabil

și în privința stilului. Lucrările polifoniștilor vocali, acelea ale maeștrilor barocului, sînt dovezi în acest sens. Bach nu s-a deosebit ca stil prea mult de contemporanii săi, ca dovadă că multă vreme unele lucrări ale lui Vivaldi, transcrise de Bach, au fost considerate ca lucrări autentice ale acestuia, și numai cercetările ulterioare au rectificat această eroare.

În viața muzicală, *a spus compozitorul* NICOLAE BUICLIU, în presă, dar mai ales în cadrul Uniunii noastre și-au făcut loc tot mai mult termenii „mijloace de expresie", mai exact *noi* mijloace de expresie, sau mijloace de expresie *avansate, superioare* ori dimpotrivă, *depășite* etc., termeni care în fapt au devenit și un criteriu de apreciere a lucrărilor noi de către comisiile de creație ale Uniunii compozitorilor. E necesar să facem cît mai multă lumină în această problemă.

După părerea mea — locul primordial în ansamblul mijloacelor de expresie îl ocupă melodia.

Melodia cuprinde toată muzica popoarelor de mii de ani și pînă azi, toată muzica clasică, cultă profesională și trebuie să însemne în muzica zilelor noastre principalul mijloc de expresie.

Ea este mijlocul principal de afirmare a personalității compozitorului. Recunoaștem creația marilor muzicieni mai ales prin specificul melodiilor lor.

Dacă ar fi să comparăm între ei pe toți muzicienii de la Bach pînă la Debussy în ceea ce privește folosirea mijloacelor de expresie vom constata, poate cu surprindere pentru unii, că originalitatea lor, precum și în general progresul muzicii se datorește nu progresului armoniei ci progresului melodiei propriu-zise adică inovațiilor făcute pe plan melodic și, mult mai puțin, ba chiar aproape deloc, pe plan armonic.

Analizînd melodia unor compozitori de la Bach la Bruckner, Reger și Richard Strauss, vom constata că toți folosesc sistemul funcțional clasic, că nici unul nu a contestat forța și prodigiozitatea sistemului armonic funcțional. Totodată, pe niciunul acest sistem nu l-a împiedicat să-și dezvolte propria personalitate și să exprime realitatea înconjurătoare pe calea melodiei, pe calea unor melodii proprii și originale foarte diferite între ele, de la compozitor la compozitor. Ba, dimpotrivă, acest sistem i-a ajutat, oferindu-le multiple și variate posibilități de expresie.

Există o tendință a unora de a limita noțiunea de mijloc de expresie la mijloacele armonice și polifonice, atribuindu-le acestora un rol exclusiv în evoluția și progresul muzicii contemporane, subordonînd rolul melodiei sau aproape ignorîndu-l.

Melodia este factorul decisiv pentru forța de expresie a muzicii. Armonia i se subordonează, fiind deci de importanță secundară.

Dacă se poate concepe o melodie fără armonie, ca o simplă monodie în schimb, nu se poate concepe, din punct de vedere artistic, o armonie fără o linie melodică călăuzitoare, oricît ar fi armonia interesantă în sine.

Melodia este mai importantă decît armonia ; de aici însă nu rezultă că o melodie acompaniată de armonie sau de o mișcare complimentară polifonică sau îmbrăcată în orchestrație nu cîștigă noi potențe expresive. Condiția este ca toate aceste elemente să i se subordoneze, să-i fie adecvate.

Se poate ca în unele cazuri armonia și celelalte elemente să devină un balast insuportabil pentru melodie, elemente care nu numai că nu vor spori efectul expresiv al melodiei ci chiar îl vor anihila.

Din păcate, asemenea exemple negative nu lipsesc, ci aș spune mai degrabă că abundă în multe din lucrările muzicale, de o anumită categorie, așa-zise „contemporane".

Al doilea element important al creației muzicale care face parte din mijloacele de expresie, este armonia (și polifonia în general).

Ce se întîmplă astăzi cu știința armoniei ? Iată o problemă care formează obiectul unor discuții interesante și animate.

Este vorba de necesitatea ca predarea armoniei în conservatoare să nu mai fie din punct de vedere teoretico-pedagogic în urma practicii componiste contemporane.

Problema teoretizării, pe plan științific-pedagogic, a actualei practici componistice prezintă mari dificultăți, deoarece are multe și variate aspecte, procedee, unele destul de arbitrare, constituind mai degrabă manierisme. Un curent care și-a găsit o formă teoretică cu pretenția de sistem, este dodecafonismul cu corolarul său serialismul, bineînțeles arbitrar și absurd, formalist și decadent. Plecînd de la greșita premisă că sistemul funțional clasic a fost epuizat de către marii clasici și totodată neglijînd importanța melodiei, unii compozitori — după părerea mea cei mai puțin talentați și lipsiți de inspirație melodică — își închipuie că singura cale și posibilitate pentru dînșii de a spune ceva nou în compoziție este aceea de a arunca la coșul cu vechituri sistemul armonic clasic și de a proceda la înlocuirea acestuia cu un alt „sistem". infailibil. nemaivăzut, nemaiauzit.

Acești compozitori uită că oricît s-ar strădui, oricît de multă importanță ar acorda unor astfel de mijloace. ele nu pot să reprezinte altceva decît o haină în care trebuie să fie „îmbrăcată" melodia. Și în loc să caute să găsească în primul rînd melodia interesantă, sinceră, inspirată din viața reală, originală totodată, prin care să se poată exprima și afirma realmente personalitatea lor, ei creează o armonie sau polifonie cît mai abracadabrantă, cacofonică, căreia îi atribuie puteri inedite, miraculoase, în dauna, bineînțeles, a melodiei. Iar melodiei îi atribuie în schimb un rol minor, cu forme sau contururi dintre cele mai schimonosite, antiartistice, lipsite de vreo forță expresivă.

Poate fi o asemenea muzică, muzica viitorului ? Reprezintă ea cu adevărat o formă a progresului muzical ? Poate fi îmbrățișată de către popor, de către acei muzicieni sinceri, lipsiți de snobism, o astfel de muzică fără melodie adevărată ? Desigur că nu !

Se știe că sistemul armonic clasic funcțional se bazează pe principiul tonalității, al tonalismului. Acest principiu nu este o invenție arbitrară. Necesitatea tonalității e legată de construcția psihologică a omului din totdeauna. Cîntecele populare ale tuturor popoarelor confirmă acest adevăr. Tonalitatea nu a fost inventată ci ea a fost descoperită și formulată teoretic în urma unei practici muzicale de milenii.

Încă înainte de descoperirea regulilor armonice, tehnica contrapunctului — care după cum se știe a precedat pe cea a armoniei — a fost stabilită în decursul sec. 14, 15, 16, de așa natură încît să asigure — oricît de paradoxal ar putea să pară — o bună succesiune armonică în spiritul tonalismului.

În ciuda aparențelor, contrapunctul era destinat nu numai să servească la mînuirea vocilor în spirit polifonic, dar implicit și mai ales era destinat să asigure echilibrul tonal. Căci ce a putut să însemne de pildă acea evitare a tritonului — supranumit pe atunci și „Diabolus in musica" — altceva decît grija de a nu pierde din mînă tonalitatea respectvă, mai ales că în modurile dorian, frigian, lidian sau mixolidian, acordul sensibil, tritonul, tinde să evadeze din tonalitate ? Și ce a putut să însemne pe atunci evitarea cvintelor și octavelor consecutive, altceva decît asigurarea unei juste înlănțuiri a acordurilor și deci consolidarea caracterului tonal al muzicii ? Formularea teoretică a tonalității a apărut, o dată cu stabilirea funcțiilor tonale ale treptelor gamei în modul major minor, în secolul 16, în epoca Renașterii.

Au existat și există, desigur, multe și asidui căutări în domeniul armoniei. Și desigur, multe asemenea căutări au însemnat totodată și foarte interesante „găsiri", în muzica contemporană realistă. Este suficient să cercetăm unele partituri ale lui Șostakovici, Prokofiev sau Haciaturian ca să constatăm combinații armonice inedite, interesante. Dar dacă vom analiza cu toată atenția lucrările acestora vom putea constata o strînsă și organică legătură între armonia lor și melodie, vom constata cum armonia sporește valoarea expresivă și nu o înăbușe, cum se întîmplă la alți compozitori.

În ce fel s-a desfășurat dezvoltarea armoniei de la Debussy încoace ? Studiind acest proces de pe poziția muzicii realiste vom avea desigur foarte multe lucruri interesante de învățat.

În armonia modernă, de la Debussy încoace, au apărut multe curente și tendințe contradictorii.

Debussy a introdus în armonia sa unele derogări de la ordinea cadențială tradițională clasică, cum era și firesc, în funcție de noua sa melodie prin ton (gama hexatonală). Dispare, astfel, procedeul armonic al succesiunii treptelor I, IV și V, fără a distruge funcționalitatea. Debussy reintroduce unele cadențe modale din muzica preclasică, renunță la interdicția cvintelor paralele, ca o consecință a caracterului modal al armoniei sale, și creează astfel o muzică deosebită față de muzica clasică și romantică de pînă la el.

Astfel Debussy a demonstrat că principiul funcțional poate fi realizat și susținut și prin alte procedee decît cele clasice, prin aceste elemente modale, de origine populară, arhaice sau exotice.

Cam în același timp, în cadrul școlii naționale ruse, grupul celor cinci valorifică cu și mai multă forță decît Debussy caracterul modal al muzicii populare și afirmă marile perspective ce decurg de aci.

Ce s-a întmîplat însă cu armonia după Debussy ?

Constatăm două tendințe : una către o supraîncărcare a acordului, adică a trisonului inițial, prin sunete supraetajate în terțe, peste septimă și nonă, sau prin sunete supraadăugate, de asemenea prin suprapunere de acorduri diferite (politonalism) ; iar o altă tendință care, dimpotrivă, a mers către spargerea acordului sau chiar către lichidarea acestuia în întregime.

S-ar părea că prima tendință — a supraîncărcării acordurilor cu sunete străine sau suplimentare — ar putea să însemne o îmbogățire a armoniei. În realitate, o asemenea supraîncărcare a armoniei, în loc să aducă o îmbogățire a armoniei, o sărăcește, deoarece îi slăbește coloritul și îi micșorează tensiunea emoțională.

Închipuiți-vă, de exemplu, că pe treptele unei game oarecare, — să zicem do major — s-ar construi acorduri compuse din 7 sau 6 sunete diferite, supraetajate în terțe astfel : do, mi, sol, si, re, fa, la ; apoi ; re, fa, la, do, mi, sol, si ; apoi : mi, sol, si, re, fa, la, do etc. Ce ar rezulta pînă la urmă ? În acest caz toată armonia s-ar reduce la un singur acord pe toată întinderea gamei, compus din cele 7 sunete și reprezentat, în cazul acesta, prin cele șase răsturnări posibile. Ar fi o asemenea armonie mai bogată. Ar crește potențialul ei expresiv ? Desigur că nu. Toată armonia ar fi monocordă și cenușie, așa cum se întîmplă în multe din lucrările decadente contemporane.

Cît privește cealaltă tendință (spargerea acordului), deși contrară primei, rezultatul este același : sărăcirea și standardizarea armoniei.

Ce să mai vorbim de dodecafonism, care se sprijină tocmai pe desființarea totală a acordului, procedînd prin disonanțe continui și prin cacofonii insuportabile ?

În încheierea cuvîntului său, N. Buicliu a criticat unele din exemplificările cuprinse în referatul prezentat de V. Tomescu arătînd că, după părerea sa, acestea nu sînt concludente pentru trăsăturile inovatoare pozitive ce i se atribuie.

În cuvîntul său, în legătură cu creația de muzică ușoară, compozitorul GEORGE GRIGORIU *a abordat două aspecte: accesibilitatea melodică a muzicii ușoare și captarea sonoră ca procedeu de expresie.* Preluarea unui cîntec de muzică ușoară este condiționată de accesibilitatea lui melodică. Succesul unei melodii este dovada cea mai concludentă a valorii sale.

Credem că trebuie să tindem a realiza o melodie pregnantă, accesibilă, care să vehiculeze o idee la fel de pregnantă și accesibilă, legată de aspirațiile maselor noastre de auditori, oameni ai muncii.

Ecoul, reverberația, dubla turație, modificarea timbrului instrumental, iată numai cîteva dintre efectele tehnice care, întrebuințate echilibrat, cu bun gust, în scopul de a servi o idee de bază, pot ridica nivelul de prezentare a unei piese.

Va trebui să cunoaștem bine aceste noi procedee tehnice și să le folosim în chip creator și nu de dragul efectelor, pentru că oricît de plăcute ar fi aceste efecte la prima audiție, dacă nu sînt bine dozate și nu se suprapun pe un material melodic de bună calitate, devin inutile.

Bogăția melodică și melodico-ritmică a folclorului nostru constituie una din cele mai rodnice surse de inspirație, lucru afirmat de trăinicia succeselor atîtor piese ale compozitorilor care au folosit acest izvor inepuizabil.

Este firesc — a spus compozitorul D. D. BOTEZ — ca mijloacele noastre de exprimare muzicală să fie altele decît cele ale altor epoci. Melodia contemporană este mai sinuoasă, mai aspră cîteodată, mai dramatică. Împotriva acesteia nu se ridică nimeni, dacă exprimă veridic sensibilitatea epocii noastre. Dar cînd melodia a dispărut cu totul, cînd acest element fundamental al limbajului muzical nu mai există, lucrul nu poate fi acceptat.

Armonia contemporană, contrapunctul, polifonia în general au adus și ele numeroase elemente noi, care dau muzicii noastre o înfățișare caracteristică. Se vorbește adesea de disonanțe. Din practică pot spune că nici o disonanță nu este urîtă, dacă este *bine scrisă* și *bine interpretată.* Compozitorul trebuie să știe cînd și unde poate utiliza disonanțele și ce efecte sonore urmărește prin utilizarea lor. La rîndul său, interpretul trebuie să înțeleagă intențiile compozitorului, evitînd bruscarea unor sunete care au de scop îmbogățirea paletei orchestrale sau corale și nicidecum demonstrarea abaterii de la armonia tradițională. A scrie însă în mod dezordonat, numai pentru a aduce impresia unui limbaj nou, a lăsa condeiul să meargă în virtutea unei așa-zise „libertăți", pentru a părea mai interesant, nu înseamnă a face o muzică bună.

Elementele expresive ale muzicii contemporane pun interpretului, de orice natură ar fi el, probleme de seamă.

Încă din conservator studenții trebuie obișnuiți cu folosirea logică, judicioasă, a elementelor ce stau astăzi la baza construcției componistice, pornind, evident, de la elementele clasice. Cîntăreții și studenții claselor de cor trebuie să-și formeze auzul cu „atmosfera" lucrărilor contemporane, întrucît în multe din aceste lucrări nu este vorba de o melodie precis conturată sau de o polifonie în genul celei vechi, ci de o anumită atmosferă, pe care ei nu vor reuși să o înțeleagă și să o interpreteze, numai pe baza studiilor clasice.

Aș vrea să atrag atenția unora dintre compozitori, asupra confuziei ce o fac adesea între voci și instrumente. La voci trebuie să se țină seama de întinderea lor *normală* și nu de întinderea excepțională, care aparține numai unor cîntăreți.

Folosirea continuă a țesăturii înalte, fără a se ține seamă de *notele de trecere,* mai ales ale sopranelor și tenorilor, a devenit un abuz care pe noi dirijorii ne pune în situația de a evita asemenea lucrări.

Trebuie să atrag atenția asupra abuzului de *divisi* în nuanțele ridicate, în forte — fortissimo, ceea ce nu avantajează sonoritatea corală.

Un alt abuz este acela al *corului vorbit.* Este un element nou de expresie muzicală și nu avem nimic împotriva lui, dacă este cu pondere utilizat. Dar a transforma pe cîntăreți în actori înseamnă a-i obliga la o *denaturare* a vocilor lor și a le cere să facă un lucru pentru care nu au pregătirea necesară.

În legătură cu inovația, cîte elemente expresive noi (și vechi) au rămas încă nefolosite ! corul dublu, triplu, cvadruplu ; unisonul, atît de rar întîlnit ; cîntarea în octave ; apoi glissandele, de un atît de bun efect, cînd sînt bine utilizate ; corul mut este întrebuințat numai ca acompaniament, dar cîte efecte sonore nu poate produce, asociat cu alte procedee ; onomatopeea (și mai ales ecoul) este aproape inexistentă în compoziția corală contemporană ; apoi folosirea unor coruri alternative, în formații mici, care dau o pastă sonoră deosebit de interesantă ; la fel divizarea vocilor în pianissimo, piano, mezzo-forte ; aducerea unor efecte sonore prin staccato, sotto voce, non vibrato ; prin folosirea mai judicioasă a pauzelor, suspensiilor etc.

De ce unii compozitori, care ar putea să o facă, nu introduc în muzica corală unele forme mai dezvoltate, ca *tema cu variațiuni,* atît de puțin abordată ; apoi *poemul coral* foarte rar abordat *concertul* din trei părți, nu ar putea oare constitui și el obiectul preocupărilor noastre, ca lucrare profană ?

Există tendința unor compozitori de a scrie lucrări corale cu un caratcer oarecum static, meditativ. Două, trei lucrări din acestea, într-un program, pot fi interesante. Dar devine foarte monoton un program alcătuit numai din astfel de lucrări.

Întotdeauna arta a fost sinonimă cu expresia noului în conținut și formă, deoarece de fapt însuși actul creației este învingerea formei vechi pentru a exprima un conținut nou, *a spus compozitorul Liviu Ionescu.*

Dar înnoirea limbajului muzical nu trebuie să devină un scop în sine. Ea se face firesc, atunci cînd vrei să exprimi mai plastic, mai puternic, realitatea. Toate modificările sau înnoirile formelor clasice trebuie astfel să fie făcute în scopul punerii în evidență a noilor valori emoționale ale imaginii muzicale.

Cu toată evoluția sensibilității muzicale, *melodia-temă* și-a păstrat importanța ei în muzica contemporană.

Căutările intense pentru descoperirea unor noi mijloace de expresie au loc în toate ramurile artei, dar purtătorii tendințelor formaliste extremiste trec la ruperea definitivă cu trecutul, ridicînd un oarecare procedeu formal și exagerat, la rangul de principiu. Astfel, Schönberg a declarat început procesul de emancipare a disonanței. Aceasta n-ar fi nimic rău. Dar el a declarat prioritatea disonanței, mergînd pînă la desființarea totală a tonalității, ducînd astfel la stabilirea conceptului atonal în compoziție, cu legile sale stricte.

Vom putea oare să opunem, pentru a ne limita numai la secolul 20, pe marii inovatori ca Prokofiev, Honegger, Enescu, Șostakovici, Bartók, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Haciaturian ș.a. cu concretiștii Otto Luening, Vladimir Usacevski, Pierre Schaeffer, cu inventatorul fonogenului Pierre Henry sau Philippe Artis, cu Brandt, inventatorul metodei antifoniei poliritmice, cu pointilistul Stockhausen, sau cu Pierre Boulez ? Vom putea pune vreodată alături lucrările lui Șostakovici cu „Balada radiofonică" de Hermann Heiss, în al cărei final apare semnalul S.O.S. sau cu „Cîntecul adolescenților" de Stockhausen, cu oratoriul lui Krenek „Spiritus inteligentiae" sau cu „Discursul funebru" al lui Michel Philippot, ori cu „Studiul nr. 1" de Charmasse ? *Nu !* Aceștia sînt adepții teoriei elaborată de muzicologul Fred Prieberg, care spunea că : „esențială este nu renunțarea la major, minor, ci descoperirea unui nou domeniu muzical, domeniul zgomotului."

Ei încearcă să emită teoria că omul secolului atomic nu mai are nevoie de artă, că problema raportului dintre artă și tehnică are o însemnătate hotărîtoare. Credem că niciodată tehnicismul, calculul matematic, formalismul și șaradele muzicale nu vor putea lua locul clarității melodiei, rezultat al inspirației. Muzica trebuie să vorbească despre viață, să fie clară, bogată în conținut și în imagini frumoase.

Armoniile aspre și stranii, voit brutale, care au devenit la unii compozitori elemente specifice ale modului lor de expresie nu înseamnă înnoirea mijloacelor de expresie.

În interpretarea lucrărilor contemporane, a arătat compozitorul AUREL POPA, se ivesc multe dificultăți, în special la muzica de cameră. Instrumentiștii se găsesc în fața unor probleme tehnice greu de învins. Se pune întrebarea : compozitorii scriu prea complicat sau pedagogia instrumentală a rămas în urmă ? Cred că este vorba de cel de-al doilea caz. Pedagogia instrumentală nu se ocupă suficient de melosul popular. Instrumentistul se formează mai mult în spiritul gamei major-minore și prea puțin i se cultivă simțul intonațiilor modale. De asemenea prea puțini pedagogi sînt preocupați de problema măsurilor mixte, a ritmurilor specific populare ce pun în fața instrumentiștilor multe dificultăți de execuție.

Tehnica instrumentală se dezvoltă continuu, iar repertoriul pedagogiei instrumentale se limitează la un material didactic incomplet (în special la instrumentele de suflat). Colaborarea instrumentiștilor și pedagogilor cu compozitorii pentru elaborarea unor materiale teoretice și didactice ar fi foarte utilă.

Aprecierea mijolacelor de expresie noi, *a arătat compozitorul* TEODOR BRATU, trebuie să fie făcută după următoarele criterii :

— În ce măsură aceste mijloace, sînt capabile să exprime conținutul nou, socialist, al realităților noastre.

— Dacă ele contribuie la mărirea puterii de pătrundere în mase a mesajului operei de artă, sau dimpotrivă, îngreunează acest drum, ridicînd noi obstacole în calea muzicii spre auditor.

— Dacă contribuie la sporirea eficienței creației muzicale, la întărirea capacității acesteia de a influența masele, de a le educa în spiritul moralei socialiste, militînd pentru formarea omului nou, pentru o înaltă conștiință comunistă.

Toate aceste cerințe decurg din funcția socială pe care o are arta în orînduirea noastră, din principiile metodei realismului-socialist, printre care partinitatea și caracterul popular al artei ocupă primul loc.

Un alt principiu după care trebuie să ne călăuzim în aprecierea noilor mijloace de expresie este și acela că arta, ca formă a conștiinței sociale, se înscrie în sfera ideologiei.

Baza nu se reflectă în mod nemijlocit în suprastructură, iar legătura dintre artă și orînduirea socială în sînul căreia aceasta se dezvoltă, este extrem de subtilă și foarte complexă, uneori chiar cu aspecte contradictorii. Limbajul muzical, mijloacele sale de expresie luate ca elemente disparate, firește nu pot avea caracter de clasă. Ele sînt neutre. Dar care sînt oare aceste mijloace neutre, la ce se reduc ele ? Mi se pare că în afară de o seamă de elemente de expresie primare cum ar fi : sunetul, ritmul și culoarea, instrumentele muzicale și, în parte, procedeele de instrumentație, forme, armonie ,polifonie etc., tot ce urmează dincolo de ele intră în cadrul sistemelor. Melodia este o creație completă. Or, sistemul, oricare ar fi el, exprimă, în măsuri variabile dar exprimă totuși, o anumită concepție, care nu poate fi desprinsă de categoria socială a artistului.

În condițiile actuale cînd contradicțiile între ideologia înaintată și cea retrogradă sînt mai acute ca oricînd, orice orientare în artă poartă vizibil amprenta obîrșiei, a categoriei sociale al cărei exponent este. Serialismul, muzica concretă sau „vizuală", abstracționismul, punctualismul și toate celelalte isme nu sînt altceva decît manifestarea pe plan artistic a stării de descompunere în care a intrat de o jumătate de secol societatea burghezo-capitalistă. Ca într-o picătură de apă în oricare din aceste sisteme se reflectă spectrul acestei lumi în care violența și desperarea, afișarea unei false exuberanțe și tristețea fără margini, excentrismul, negarea oricărui crez, fuga de realitate, arbitrariul și liberalismul anarhic, toate constituie nota dominantă actuală, puternic imprimată, printre altele, și asupra unei mari părți a muzicii occidentale.

În referate a fost sesizat faptul că în preluarea mijloacelor de expresie noi, moderne, pîndește pericolul ca o dată cu ele să fie preluat și spiritul sisitemelor de origine și deci să se plătească un tribut modelor formaliste. După părerea mea în conjunctura actuală nu sînt în apus atîtea mijloace noi, cît sisteme, concepții „noi" ce contravin flagrant ideologiei noastre.

Acel tribut, de care am pomenit a și fost plătit — din fericire într-o cîtime neînsemnată de către unii din tinerii noștri compozitori — s-au citat aici și în referate cîteva nume (Cornel Țăranu, Alexandru Hrisanide). Mici cochetării cu modele apusene se mai văd pe ici și colo, dar nu cred că autorii respectivi s-ar putea lăuda cu aceste lucrări în care tocmai procedeele de proveniență mai mult sau mai puțin serialistă au substituit conținutului o atmosferă intelectualistă, cerebrală, neconvingătoare, foarte monotonă.

Socotesc că atenția principală trebuie îndreptată nu spre scotocirea laboratoarelor alchimiștilor muzicali ci spre cercetarea minuțioasă, perseverentă, a tezaurului nostru muzical popular.

Pe baza potențelor nemăsurate ale acestui zăcămînt bogat și rar să fie descoperite, inventate, mijloace noi de expresie cît mai numeroase și variate. Numai așa se va face o experiență într-adevăr rodnică.

Oare ce au „descoperit" criticii şi cronicarii apuseni care au scris recent în modul cel mai laudativ despre concertul lui Anatol Vieru ? Au remarcat ei vreun element serial ? Nu. Ei au fost încîntaţi de măiestria compozitorului, îndeosebi de robusteţea şi vigoarea ritmurilor, de subtilitatea lirismului şi căldura melodiei, toate purtînd pecetea de aur a folclorului romînesc.

Există o nobilă dorinţă a compozitorilor noştri, ca muzica romînească să se afirme pe plan mondial ; dar calea de urmat, după părerea mea nu este aceea parcursă de compozitorii occidentului pe care ei au bătătorit-o atît de mult încît nu mai poate răsări pe ea nici un fir de iarbă, ci trebuie făurit un drum propriu, rezultat din particularităţile muzicii noastre populare. Găsirea unor modalităţi noi de expresie specifice oamenilor şi idealurilor socialiste ale poporului, ale vremurilor noastre, aceasta este sarcina de onoare a tuturor creatorilor noştri vîrstnici şi tineri.

Nu trebuie ocolit fireşte tot ce reprezintă o valoare în domeniul mijloacelor de expresie şi constituie cuceriri ale întregii culturi muzicale.

Se vădeşte uneori o anumită grabă în activitatea componistică a unor tineri care prea uşor se dezic de lucrările proprii. A nu fi mulţumit de tine însuţi este o calitate şi aceasta este condiţia progresului. Dar a declara pripit că lucrarea X scrisă cu cîţiva ani înainte nu te mai reprezintă, aşa cum se obişnuieşte, înseamnă a nu avea încredere în forţele proprii.

Teoria în virtutea căreia muzica trebuie să reflecte în mod direct şi mecanic doar latura dinamică a secolului nostru este falsă şi dăunătoare.

Îmbogăţirea limbajului muzical cu mijloace de expresie noi este o necesitate permanentă, dar aceasta trebuie să se facă într-un proces continuu, fără pripeală, pornind de la resursele bogate ale limbajului muzical folcloric şi dezvoltînd cele mai bune tradiţii ale şcolii noastre naţionale.

S. Sarchizov a ridicat, în referatul său, problema libertăţii în creaţie dar, după părerea mea, nu a dezvoltat în acelaşi timp cealaltă latură a problemei, necesitatea liber consimţită. Căci poate un creator, în condiţiile orînduirii noastre socialiste, să-şi axeze creaţia în afara cerinţelor spirituale obiective ale poporului în mijlocul căruia trăieşte ? Limbajul muzical este puntea de legătură, prîghia de transmisie între creator şi auditor. Folosirea noilor mijloace de expresie trebuie să asigure această legătură, s-o consolideze şi nicidecum să producă o îndepărtare sau o rupere a artistului de popor.

În creaţia populară, *a spus folcloristul* GHEORGHE CIOBANU, melodia şi ritmul prezintă trăsături specifice de la popor la popor. Unii teoreticieni explică aceste trăsături specifice prin prisma facturii psihice care, la rîndu-i, se datoreşte modului de viaţă.

Fără să neg aportul facturii psihice la conturarea trăsăturilor naţionale — mă refer la muzica populară — susţin că acestea îşi datorează existenţa în primul rînd limbii, care prin factura versificaţiei, conturează atît melodia cît şi ritmul.

Legătura cu tradiţia este un fapt incontestabil, atît în folclor cît şi în arta muzicală profesionistă. În creaţia populară elementele de tradiţie sînt melodia, ritmul, modul, forma etc., — uneori anumite melodii ce s-au transmis prin vreme. Dar tot tradiţie sînt şi legile de organizare structurală a melodiei, a ritmului, a modurilor etc. şi acele legi sînt cele care se transmit din generaţie în generaţie acţionînd asupra creaţiei originale ca şi asupra melodiilor preluate.

Aceste legi contribuie ca noul să crească din tradiţie prin îmbogăţire şi lărgire. Se întîmplă cam acelaşi lucru ca şi în limbă : se înnoieşte vocabularul, conform cerinţelor vieţii noi, dar toate elementele lexicale noi se supun legilor gramaticale şi fonetice existente. Din această cauză, fondul tradiţional muzical se schimbă foarte încet şi treptat — de altfel ca orice tradiţie.

Între inovaţie şi tradiţie trebuie să existe neapărat nu numai o puternică legătură ci şi un anumit echilibru. Preponderenţa inovaţiei asupra tradiţiei înseamnă îndepărtarea — mergînd pînă la rupere — de înţelegerea maselor. Se impune ca inovaţia să nu se rupă de tradiţie, să găsească formele cele mai adecvate exprimării conţinutului nou.

Pentru ca legătura cu poporul să fie cît mai puternică, creatorul trebuie să se inspire atît din viaţa maselor cît şi din creaţia lor. Avem o creaţie populară bogată şi variată.

Din această creaţie — nu mă refer atît la folosirea de melodii, ci la folosirea de mijloace şi procedee specifice — s-au folosit foarte puţine elemente.

Ce poate oferi creaţia populară unui compozitor ?

a. — ritmuri deosebit de variate şi de pregnante ;

b. — o mare bogăţie de moduri diatonice şi cromatice.

Bineînţeles că atîta timp cît toate modurile celelalte le vom considera doar ca „deformări" ale modurilor major şi minor, atotstăpînitoare de cîteva secole, ne închidem singuri porţile spre inovaţie.

Modurile populare ne oferă şi alte posibilităţi de construire a gamelor decît prin sistemul tetracordal. Folosirea armoniei adecvate unor asemenea moduri poate fi socotită — pe bună dreptate — ca inovaţie, poate îmbogăţi mijloacele de expresie ale creatorului cult.

c. mai putem găsi în creaţia populară anumite proporţii şi simetrii melodice şi ritmice specifice ;

d. exemple de polimodalism, fără ca melodia să sufere ;

e. exemple de poliritmie ;

f. procedee de execuţie interesante.

Toate aceste mijloace şi multe altele pot îmbogăţi la nesfîrşit arsenalul de mijloace expresive ale compozitorului.

Analizarea mijloacelor de expresie, *a subliniat compozitorul* ALFRED MENDELSOHN, răspunde obiectivului major al muzicii noastre de a se îndrepta permanent spre mase.

Cîteva observaţii pe marginea referatelor în ce priveşte precizarea unor termeni. În referatul lui L. Profeta apare o neclaritate în folosirea termenilor „mijloace de expresie" şi material sonor". Nediferenţierea are consecinţe nedorite în momentul cînd declarăm mijloacele de expresie drept *neutre*, cînd se ştie că apariţia unor mijloace de expresie se face prin aportul creator al unui compozitor, numit sau anonim. Expresia este rezultatul unui proces de creaţie. Ea angajează individualitatea, angajează personal omul, care creează şi omul care ascultă, iar om abstract, om neutru nu există. Omul care creează este o entitate socială pusă într-un context social, de aceea nici roadele muncii sale creatoare nu pot fi neutre. Cînd avem de-a face cu o stare primară a materialului sonor, nu putem vorbi de mijloace de expresie ci doar de materiale sonore, de materiale selecţionabile în vederea preluării lor, cu scopul de a face din ele mijloace de expresie. Intervalele simultane, duratele, accentele şi neaccentele în sine, timbrele, chiar şi anumite scheme morfologice, evoluţiile încheiate — cum sînt : tonalitatea, diatonia major-minoră, cromaticele temperate, structurile de terţe, — acestea sînt materiale de lucru. Între ele şi mijloacele de expresie intervine procesul de creaţie, trecerea ideilor despre viaţă în idei muzicale, în teme muzicale. De aceea nu trebuie să facem confuzie între aceşti doi termeni — mijloace de expresie şi material sonor — şi mi se pare necesar să facem o distincţie între ei.

Personal cred că există tipuri de compozitori care se limitează la o anumită sferă a mijloacelor de expresie şi există alte tipuri de compozitori (în general vorbind fiindcă sînt multe grade intermediare) care lărgesc, uneori chiar la nesfîrşit, sfera mijloacelor de expresie ; la nesfîrşit, adică atît cît poate cuprinde sfera mijloacelor de expresie, într-o epocă, la un moment dat.

Consider că nu trebuie să militäm în mod exclusiv nici pentru unul nici pentru celălalt din aceste tipuri şi nici nu trebuie să aruncăm anatema asupra unuia sau asupra celuilalt. Nu trebuie să condamnăm nici limitările cînd sînt utilizate cum trebuie şi nici lărgirea mijloacelor de expresie atunci cînd această lărgire are drept scop abordarea, în multilateralitatea şi

complexitatea ei, a imaginii de viaţă, a conţinutului de viaţă. Limitarea sau lărgirea mijloacelor de expresie trebuie să corespundă nu atît gustului subiectiv, ci necesităţilor obiective de expresie.

Există, firește, și extreme lărgiri, o abordare de la lucrare la lucrare, aproape chiar de la temă la temă, a noi și noi posibilități, un fel de căutare febrilă de noi mijloace de expresie.

Personal sînt preocupat de înlăturarea deficienţelor de acest ordin. Aceasta cred că ar trebui să preocupe şi pe compozitorii cu mai puţină experienţă, care uneori nu privesc cu suficient spirit critic problemele inovaţiei autentice.

L. Profeta a pus şi problema sistemului, negînd utilitatea unui sistem în alcătuirea lucrărilor muzicale, în coordonarea mijloacelor de expresie, în direcționarea acestor mijloace de expresie.

Există sisteme istoriceşte constituite, care şi-au verificat soliditatea, oferind resurse pentru crearea de capodopere. Nu putem vorbi despre sistemul tonal ca despre un sistem închis, exclusivist, deşi anumite aspecte ale sisitemului tonal au un caracter relativ încheiat. Dar asemenea linii de forţă ale sisitemului tonal cum sînt : cadenţa autentică, diatonismul strict, modulaţiile apropiate etc., şi care au fost duse pînă la capăt, sisteme ce au fost demonstrate prin capodopere nemuritoare, nu sînt unicele. Consider că tov. N. Buicliu a pus cu justeţe problema îmbogăţirii, pe baza unei structuri de fond tonală, a limbajului nostru muzical, atît în melodie, cît şi în armonie. Iată un sistem viabil, deschis inovaţiei.

Există, firește, și sisteme artificiale, inventate sau preluate pur şi simplu, aș spune nişte modele de lucru care ne sînt date de-a gata şi care se pot învăta repede. Ei bine, asemenea „sisteme", care nu au istoric, care nu au trecut şi care probabil nu au nici viitor, nu ne servesc, cu atît mai puţin, cu cît se pretind universale, omnipotente. S-a arătat în cadrul discuţiilor că conţinutul determină în mod dialectic forma. Cred că formularea corectă a acestei idei ar fi următoarea : conţinutul nu poate exista fără formă, ci împreună cu forma constituie o unitate dialectică. O anumită formă exprimă un anumit conţinut, o altă formă un alt conţinut. (Şi nu trebuie să se confunde noţiunea de conţinut, cu noţiunea de subiect, de program etc.).

În procesul creaţiei, conţinutul trece în formă iar în procesul recepţionării operei de artă, al unei recepţionări active, forma ne dezvăluie conţinutul. Cred că astfel este corect exprimată ideea legăturii între conţinut şi formă şi nu a unei determinări directe a mijloacelor de expresie şi formei din partea conţinutului. Dacă ar fi aşa, în mod automat o temă valoroasă ar genera ipso facto mijloace de expresie valoroase şi atunci unde ar mai fi contribuţia compozitorului, unde ar fi opera de creaţie ?

S. Sarchizov a arătat că există mijloace de expresie care corespund, şi alte mijloace de expresie care nu corespund unei anumite epoci. Se ştie însă că, de pildă, nu importă similitudinea de acorduri de do major la Dittersdorf cu acordurile de do major la Beethoven ci cum este pregătit şi rezolvat acest acord, la ce duce, cum se înnoadă sistemul melodic şi armonic pentru a duce la un asemenea acord. Aceasta contează şi aci intervine într-adevăr individualitatea creatorului care nu este desprinsă de curentele antagonice ce străbat o epocă. Acest lucru trebuie să ne dea de gîndit nu numai pentru epoca lui Beethoven ci şi pentru epoca noastră.

Concepţia de creaţie se vădeşte în procesul evolutiv al mijloacelor de expresie, în desfăşurarea istorică a trecerii lor de la rădăcinile populare, vocal-cantabile, la schematizarea lor, la transformarea lor în scheme rigide, în maniere. Aşa s-a întîmplat cu intonările modale care au fost codificate în cîntul gregorian, cu cîntecele revoluţionare-ţărăneşti care au devenit baza coralului luteran, cu folclorul italian care a degenerat în manierismul ariilor de coloratură, cu procesul complex al trecerii cantabilităţii vocale în muzica instrumentală şi cu reversul său, al unor caracteristici instrumentale în muzica vocală. De la mijloace de expresie, reflectînd o poziţie larg democratică, spre o anumită aristocratizare, închistare, manieră în folosirea lor — iată un proces istoric permanent, care revelează un paralelism pregnant cu evoluţia „spre dreapta" a claselor sociale dominante în orînduirile bazate pe exploatarea omului de către om. Acest tablou este — ce-i drept — oarecum schematic. El se îmbogăţeşte cu fenomenul concomitent al naşterii unor noi evoluţii în sînul celor vechi. Astfel, în plină glorie a tehnicii polifonice, se iveşte arta nouă homofonă a Renaşterii, primele opere bazate pe melodia acompaniată. În plin Baroc se naşte simfonismul pe care aveau să-l încununeze maeştrii clasicismului vienez. În plină epocă wagneriană se ivesc şcolile naţionale, rusă, cehă, nordică, franco-spaniolă iar mai tîrziu cele sud-est-europene, iar în prezent în plină desfăşurare a fenomenelor de degenerare a muzicii vest-europene se dezvoltă cu o forţă de nebiruit filonul de aur al artei realist-socialiste.

De aceea o secţiune istorică transversală ni se pare inextricabilă. În aceeaşi epocă coexistă mijloacele de expresie tipice celor „2 culturi". În evoluţia privită istoric, longitudinal, aceste 2 culturi apar mai limpede.

Consider, aşadar, că mijloacele de expresie, nu pot fi „neutre", au caracter de clasă. Firește că ar fi o treabă bucherească, dogmatică şi pînă la urmă neştiinţifica, subiectivă, să hotărăşti fără context, fără idei de fond, în mod mecanic, dacă cutare înlănţuire acordică, cutare desen melodic, cutare formă sau cutare gen este progresist sau decadent. Asemenea inventare de reţete, de totemuri şi tabu-uri nu se pot alcătui. Se poate vedea însă dacă un curent muzical, un anumit mediu de creaţie, o anumită şcoală se orientează spre o artă cu destinaţie larg socială, sau îşi îngustează sfera de pătrundere în mase şi care sînt în linii mari mijloacele de expresie caracteristice uneia sau celeilalte direcţii. Este ceea ce încercăm să facem în discuţiile noastre cu scopul de a ne orienta spre linia largă a muzicii realist-socialiste şi a elimina din ea ce-i este străin.

În acest sens, S. Sarchizov arată în mod just că anumite mijloace de expresie sînt preluate o dată cu expresia cu care au fost încărcate în alt context.

Continuitatea tradiţiei noastre este un lucru de mare preţ, însă nu preluînd o dată cu mijloacele de expresie şi toată încărcătura emoţională, trezită la viaţă în cu totul alte condiţii, în cu totul alt context social-storic decît cele actuale. Există creatori care au intuit, au prevăzut, au zugrăvit anticipat în operele lor realitatea palpabilă. Nu trebuie să considerăm viaţa printr-o concepţie „maşinistă", ca pe un fenomen a cărui dinamică se desfăşoară mecanic, exterior. Esenţa realităţii noastre este transformarea omului şi aceasta nu se face de azi pe mîine. Este un îndelungat proces de formare a unui tip nou de oameni, care nu se desfăşoară după legi mecanice. Deci, nu trebuie să alergăm ca să prindem ultima modă, ultimul strigăt al muzicii moderniste. Contemporaneitatea este un moment dintr-un proces revoluţionar în care fiecare ne aducem contribuţia. Pentru ca aceasta să fie cît mai activă, ea nu trebuie să fie cît mai schimbătoare, cît mai nervoasă, cît mai febrilă. Nu ! Formarea individualităţii artistice a compozitorului de tip nou cere timp şi graba cu care se consideră „realizaţi" unii tovarăşi, nu le aduce prea mult folos.

Există uneori tendinţa de a porni nu de la tema de viaţă, de la conţinut ci de la procedeul tehnic căruia i se adaptează conţinutul. Aceasta se aplică de pildă şi modurilor noastre, care în unele lucrări nu sînt abordate ca rezultat al unei melodii, ci sînt luate ca punct de pornire pentru construcţii melodice, fără a ţine seama de tensiunile, particularităţile, de legăturile organice între trepte. Cu alte cuvinte se fac desene melodice din scări şi nu extragerea scărilor din melodii. Acest lucru poate avea la un moment dat o valoare documentară, experimentală, dar procesul de creaţie urmăreşte obiective mult mai importante decît acela de a realiza îmbinarea, etalarea, epuizarea posibilităţilor oferite de cutare sau cutare mod.

În unele lucrări se manifestă tendința de a „adapta" modurile populare la exigențele tehnicii seriale, ca și la unele particularități de scriitură întîlnită în muzica lui Webern sau Messiaen. Ne-a surprins de pildă procedeul așa-zis al „spațializării" într-o lucrare recentă pentru pian și flaut a compozitorului Al. Hrisanide, un tînăr plin de talent, înzestrat cu multă imaginație și sensibilitate. Tehnic, spațializarea este realizată prin transpoziția unor trepte melodice continui la octave superioare și inferioare, la interpolări între voci și alte procedee ușor de descoperit și analizat mai ales vizual. Dar ce efect are acest procedeu asupra urechii care — în pofida perspectivelor grafico-muzicale, de care fac caz apologeții modernismului — continuă să rămînă principalul analizator al muzicii ? Efectul este de desființare a continuității melodice, de sfîșierea și pulverizarea melodiei. Echilibrul între salturi melodice mari și mersul cantabil este rupt în favoarea saltului și acest procedeu apare și el „încărcat" cu o anumită expresie străină ,cred, de sensibilitatea ce a dictat desfășurarea cîntecului popular, pînă la urmă de conținutul său emotiv. Noțiunea de „spațializare" capătă, astfel, printr-o falsă legătură semantică, cu detalii grafice, un sens străin muzicii vii, muzicii cu destinația firească de a fi „ascultată".

Trebuie ca în viitor să sprijinim cu un înalt spirit de răspundere pe acei compozitori de mare talent și cinste profesională, care sînt încă stîngaci și lipsiți de o poziție fermă de măiestrie. Compozitorul trebuie însă să se întrebe : mi-am făcut oare datoria de artist al vremurilor noastre ? Mi-am îndeplinit rostul meu sau m-am jucat, — un joc plăcut, atractiv, cu multe tentații și nu lipsit de oarecare subtilități, dar totuși un simplu joc ? Am lărgit sau am îngustat raza socială a muzicii mele ?

Aceasta este problema la care trebuie să mediteze colegii noștri și nu numai cei tineri.

Prin studiul aprofundat al particularităților încă neexplorate ale scriiturii vocale și instrumentale ajungem la abordarea unor posibilități de lărgire, de îmbogățire, de nuanțare a limbajului muzical care implicit vor limpezi și diferența, vor mări raza de acțiune a ideilor de conținut. Dar de aci nu putem trage concluzia că procesul de lărgire poate fi dus la nesfîrșit.

Este adevărat — progresul este *nelimitat* și totuși într-un anumit sens el este limitat. Putem compara realismul socialist cu un drum foarte larg. Înainte nu există limită. Vrem să înaintăm dar nu vrem să ne abatem prin mărăciniș, pe căi cotite, nedirecționate, și nici să batem pasul pe loc.

S-au dat ca exemplu pentru unitatea stilistică, pentru alegerea și exigența față de materialul sonor, unele lucrări ale maestrului Jora, creator care, fără a se limita, se fixează ca un focar de lupă asupra tabloului pe care vrea să-l lumineze în toate detaliile. Această atitudine este poate mai caracteristică în liedurile sale.

După părerea mea în lucrările lui Paul Constantinescu există două aspecte : unul, dacă vreți, de ordin static, adică permanent și anume legătura cu intonațiile curente ale muzicii populare, și un altul, cu caracter dinamic : modificarea și modularea lor într-un context nou. Există în lucrările acestui creator intonații care seamănă foarte mult cu cele din opera „Noaptea furtunoasă", dar care apar în noi contexte, sub cu totul altă lumină. Iată că compozitorul a reușit să modifice structural, să dea alt orizont acelorași mijloace de expresie în funcție de un conținut nou. Mă refer la ciclul din „Ulița noastră" ca și la lucrări instrumentale mai recente.

Aș sublinia ca trăsătură pozitivă la unii compozitori tineri extrema simplificare și condensare a unor intonații ale muzicii populare. Putem scoate din context un ritm nou și-l putem folosi în alt context, ceea ce se întîmplă adeseori. Putem grupa intonații derivate din mai multe cîntece printr-o sinteză creatoare. Este ceea ce se întîmplă și în cele mai bune lucrări ale lui T. Olah, A. Vieru, D. Capoianu, P. Bentoiu, L. Glodeanu ș.a. Ceea ce ni se pare că depășește cadrul mijloacelor de expresie realiste este însă condensarea lor pînă la schemă, pînă la uscarea totală. Mă gîndesc în mod special la o temă din prima parte a Sonatei lui A. Stroe, care îmbracă aspecte intelectualiste și nu mai răspunde unei necesități emoționale. În exemplul citat de referatul lui V. Tomescu, A. Stroe a reușit să îmbine caracterul folcloric popular al muzicii, cu o factură componistică de calitate.

Deci : simplificare, transformare, transfigurare, însă nu pînă la o schemă osificată, pînă la desfigurare.

În muzica noastră nouă apare un fenomen interesant : creația unor noi mijloace de realizare orchestrală prin folosirea instrumentelor clasice astfel încît să reproducă sonoritatea, maniera de execuție, timbrul instrumentelor populare. Amintesc de Sonata a III-a, de „Impresii din copilărie", de unele pasaje din „Oedip" de George Enescu. Acest lucru se observă în dansurile de Paul Constantinescu unde elemente ale cobzei, ale ritmului nostru popular și chiar și instrumentele de percuție evocă muzica populară, ritmica ei, particularități de structură și de execuție.

Citez ca exemplu de realizare în această direcție o Sonată pentru flaut de M. Istrate, lucrare foarte frumoasă, prea puțin cunoscută ; corurile lui R. Paladi care transpun în scriitura corală nu simple elemente onomatopeice, ci filtrate, creind echivalente foarte interesante și măiestrite ale acestor ritmuri ; „Buciumata" de Șt. Mangoianu în care adie aerul proaspăt al naturii în toată frumusețea ei.

Un procedeu al tehnicii muzicale contemporane care ocupă în unele lucrări un loc exagerat, este ostinato-ul melodic, ritmic, armonic și de timbre. Valoros mijloc de expresie cînd este folosit cu măiestrie, el poate deveni un fals procedeu de dinamizare, mai degrabă mijloc de creare a unei impresii motorice, pînă la urmă și, prin abuz, de *oprire* a mișcării. Ostinato-ul este într-adevăr încărcat cu sensuri asociative care ne trag înapoi spre expresionismul anilor 1920—30. De aceea trebuie să-l folosim cu atenție și fără a-i neglija posibilitățile puse atît de artistic în evidență la Șostakovici (Simfonia VIII-a), Prokofiev, ca și în unele lucrări de Stravinski, Honnegger, Hindemith. Ostinato-ul nu se transformă aci în figurație goală, nu repetă la nesfîrșit, pînă la monotonie, o scurtă structură melodico-ritmică ci servește ca fond unitar unei evoluții dinamice de mari proporții. Consider că ostinato-ul nu trebuie să devieze spre alcătuiri aleatorice, nu trebuie să ne stăpînească ci să fie stăpînit de noi, ca de altfel orice mijloc de expresie.

După cum s-a subliniat în discuție esența preocupărilor noastre este melodia. Aceasta nu este doar un oarecare mijloc de expresie ci o sinteză de mijloace de expresie și ca atare o categorie componistică superioară celorlalte mijloace de expresie, este produsul cel mai important al creației componistice.

Melodia este primul și ultimul, cel mai important rezultat al travaliului componistic. Subordonarea elementului armonic și polifonic melodiei este o subordonare relativă, căci invenția melodică nu exclude, ba presupune chiar o structură logică armonică, care la rîndul ei poate fi creatoare de noi inflexiuni melodice. Melodia adevărată ca rezultat al procesului de creație nu rezultă numai din ea însăși, exclusiv, din firul ei monodic. Există în subsidiar, în invențiunea melodică și factura polifonică și nu se poate ca în momentul cînd imaginezi o melodie să nu resimți concomitent consecințele de ordin polifonic, care își pun amprenta peste melodie și care modifică însăși traiectoria ei. Polifonia determină pînă la un punct sensul, expresivitatea, valoarea dramaturgică a melodiei.

Înșiși compozitorii clasici sînt făuritorii tehnicii variaționale în secțiile dezvoltătoare ale lucrărilor lor, unde melodia suferă diverse influențe. Dacă luăm de exemplu temele lui Beethoven în sine sau un leitmotiv de Wagner în sine, nu ne vor spune prea mult asupra primatului melodic în imaginea muzicală.

Dacă le luăm însă în contextul dramaturgic, în încheierea lor, care este dictată de polifonie, atunci abia va ieşi la iveală faptul că melodia este într-adevăr esenţa imaginii muzicale. Iată de ce punem atîta preţ pe dezvoltarea melodiei şi sub aspect polifonic şi armonic.

Or, nu ne putem dispensa în creaţia noastră de elementele limbajului muzical, care se adaugă, completează şi îmbogăţesc linia melodică. Aceasta nu infirmă faptul că măiestria artistică se dovedeşte în primul rînd în invenţia melodică.

Măiestria artistică rezultă din capacitatea de îmbinare a ideii valoroase de fond cu o largă capacitate de realizare artistică, de selecţionare dintr-un material expresiv bogat a celor mai bune, celor mai potrivite mijloace de expresie. Măiestria artistică presupune o atitudine creatoare faţă de conţinutul de viaţă, economia efortului nu în sensul simplificării travaliului componistic ci în sensul evitării unor irosiri de forţă în direcţii formale. Spiritul inovator, caracteristic muzicianului progresist, nu se poate rezuma la inovări în domeniul mijloacelor de expresie, ci el trebuie să fie dominat de răspunderea creatorului de tip nou faţă de noul din viaţă.

Trebuie să continuăm lupta împotriva individualismului, împotriva gratuităţii actului de creaţie. Acţiunea de legătură cu masele în care este angajată Uniunea compozitorilor începe să dea roade. Conducerea artei de către partid se dovedeşte pe zi ce trece mai rodnică. Succesele noastre o atestă din plin. Mai sînt multe de făcut şi pentru a ne îndeplini sarcinile, trebuie să simţim răspunderea patriotică, partinică faţă de fiecare notă pe care o scriem.

Să luptăm împotriva inerţiei, artificialului, convenţionalismului, uscăciunii, limitării, arbitrarului, a primitivismului fiziologic, urîtului, a pozei tragice, împotriva tuturor acestor manifestări ale închistării, ale antirealismului în artă

Gradul de măiestrie al unui compozitor îl putem măsura cu gradul simţului de răspundere pentru mesajul său, care vorbeşte despre contemporaneitate şi este adresat contemporaneităţii.

NOTE

Cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la naşterea compozitorului A. S. Dargomjski, Teatrul Mare din Moscova a prezentat într-o nouă montare, opera **Ovdine**, (dirijor B. Haikin, regizor G. Anisimov, coregrafia K. Goleizovski şi V. Varkoviţki).

★

La Moscova s-a desfăşurat un festival de muzică engleză, compus din două concerte simfonice şi cinci de muzică de cameră. Au participat Benjamin Britten, dirijorul Norman Del Mar, tenorul Peter Pears, pianistul şi clavicordistul Georges Malcom, cornistul Berry Tuckwell, „Amadeus — Quartett" (Norberti Brining, Sigmund Nissel, Peter Sheadlof, Martin Lovett). A fost interpretată muzică de H. Purcell, B. Britten, William Walton, Michael Teppet, Gibbons, Farneby, Burdom (ultimii trei sînt compozitori din sec. al XVI-lea, care au scris muzică pentru virginal), Matias Zeiberg, Gustav Holst, lucrări de compozitori clasici. Intr-un interviu acordat ziarului Pravda, B. Britten a expus părerile sale despre rolul social al muzicii şi al compozitorilor, despre relaţiile culturale anglo-sovietice; acestea ne dezvăluie gîndirea realistă, progresistă a remarcabilului compozitor.

In stagiunea ce s-a încheiat, a fost prezentat **Recviemul** de D. Kabalevski, pe versuri de R. Rojdestvenski.

★

Teatrul de operă şi balet din Donetsk a prezentat în premieră opera satirică **Bravul soldat Sveik** de A. Spadevecchia, după celebrul roman al lui Hasek.

★

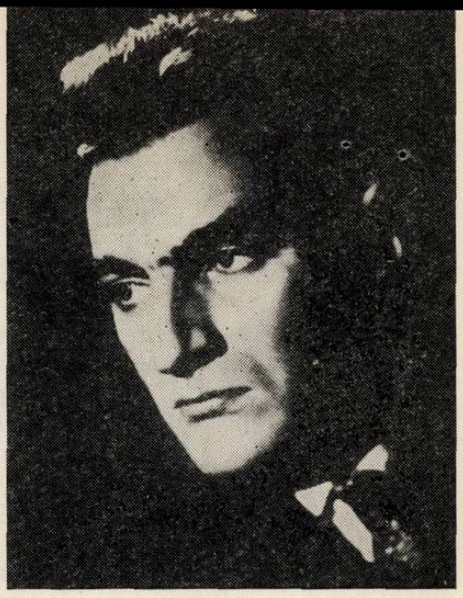
Don Juan de Richard Strauss stă la baza unei fantezii coregrafice cu acelaşi titlu, prezentată pe scena Teatrului liric K. Stanislavski-Nemirovici-Dancenko. Libretul aparţine lui A. Cicinadze şi G. Provatorov.

★

In cadrul emisiunilor „Tribuna internaţională a compozitorilor", Radio Paris a transmis recent Jocuri veneţiene de W. Lutoslawski şi Simfonia de R. Scedrin.

GR. CONSTANTINESCU

Concertul pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu



Cunoscut în primul rînd ca pianist, Valentin Gheorghiu s-a afirmat din ce în ce mai mult și în domeniul creației componistice. După cîteva lucrări de tinerețe și după alte compoziții mai recente (Trio, Sonata pentru violoncel, Sonata pentru pian, Simfonia, lieduri), Concertul său pentru pian vine să contureze o nouă etapă în evoluția compozitorului. Această lucrare care s-a bucurat de aprecierea publicului este pentru Valentin Gheorghiu o reușită. Aceasta nu numai din cauza unei temeinice realizări ci mai ales pentru că dovedește linia ascendentă a dezvoltării lui în domeniul compoziției.

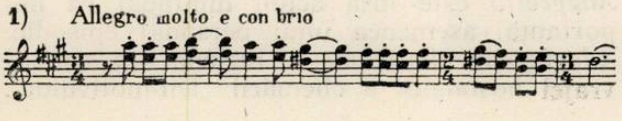
Sfera emoțională și expresivă a Concertului pentru pian cuprinde o problematică legată direct de atitudinea artistului față de viață. Compozitorul reflectă în lucrare clocotul unei trăiri intense, la care se adaugă un sentiment de elevație, de visare lirică. Astfel de caracteristici specifice omului avîntat, optimist, cu o vie sensibilitate romantică, i-au deschis lui Valentin Gheorghiu multe posibilități de exprimare.

Concertul este alcătuit din trei părți, păstrînd cadrele formei tradiționale. Astfel, primele două (Allegro molto e con brio și Adagio tranquilo con elevazione) sînt legate prin folosirea unor teme de factură asemănătoare și, mai ales, prin păstrarea, într-o anumită măsură, a aceleiași atmosfere. Ultima parte, plină de dinamism și vigoare, nu este concepută ca o contrapondere a celorlalte două, ci ca o concluzie care asigură unitatea expresivă a Concertului.

Este caracteristică folosirea în cele trei părți a unor perechi de teme, fie că este vorba de sonată (partea I-a și partea a III-a), fie că este un lied (partea a II-a). Aceste „teme perechi" sînt în esența lor înrudite. Contrastele se stabilesc mai ales prin modul enunțării lor.

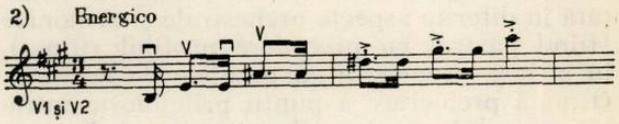
Allegro molto e con brio debutează prin expunerea orchestrală a primei teme. Scurtă, concentrată, această temă „semnal" este concepută pe principiul repetării motivului și alternării lui cu pasaje figurative. Ritmul sincopat ca și alternarea măsurilor îi vor fi specifice tot timpul, făcînd-o ușor de reținut.

1) Allegro molto e con brio



După fiecare apariție a temei, urmează un pasaj de triolete sau de arpegii ascendente cu ritm punctat :

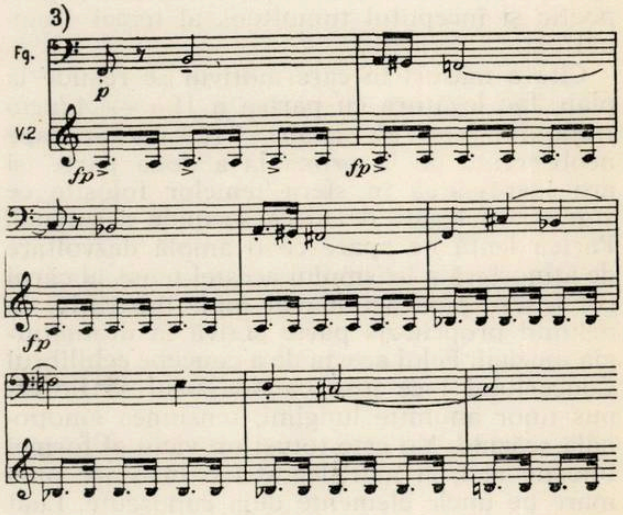
2) Energico



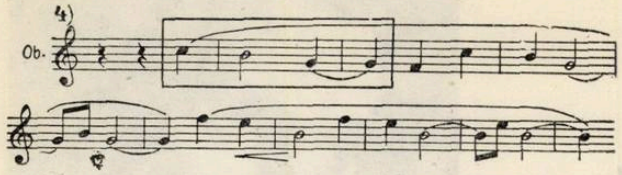
El va dinamiza prelucrarea motivică a temelor. Continuînd alături de orchestră o scurtă amplificare sonoră, intrarea instrumentului solist se face tocmai pe acest ritm punctat. Un pasaj în octave încheie fragmentul, pianul intonînd apoi tema.

Este caracteristic pentru întreg Concertul faptul că toate elementele de legătură au un pronunțat contur melodic. În acest fel este realizată puntea (cîntată de violoncel și fagot pe acompaniamentul coardelor) ca o melodie modulantă ce îndeplinește mai mult decît o simplă funcție de tranziție. Se reține mai ales motivul inițial :

3)



care va fi folosit ulterior în dezvoltare. Oboiul aduce tema a doua firesc, ca o continuare a punții. Este o temă melismatică, ușor doinită, cu o culoare modală lidică evidentă :

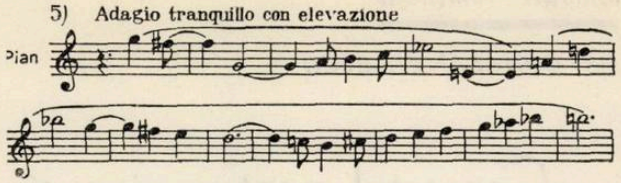


Capul tematic va deveni, pe parcursul întregului concert, un fel de „leit-motiv" al lirismului. Forma voit strofică a temei, apropiată de cea a cîntecelor populare, îi conferă o rezonanţă folclorică.

Dezvoltarea este începută de către orchestră, care impune tema „semnal" (Ex. 1). Acestei prime secţiuni, ca un contrast de atmosferă, îi este opus motivul auzit în punte. El joacă aici şi rolul de înlocuitor al ideii secunde, care nu va apărea în dezvoltare. O a treia secţiune se încheagă într-o creştere ritmică bazată pe arpegiile punctate care alternau în expoziţie cu tema întîi. Şi de această dată tema este enunţată în diferite aspecte orchestrale şi armonice (fiind păstrat cu precădere profilul ritmic), în strînsă vecinătate cu pasajele de legătură. O nouă prelucrare a punţii prilejuieşte intrarea pianului, care va aduce apoi mai departe, cu insistenţă, ideea dezvoltării impetuoase a temei principale. Arpegiile punctate capătă semnificaţii şi profiluri noi, contribuind, alături de ritmul sincopat al temei, la o creştere de tensiune. Încheierea dezvoltării se face pe această direcţie, a maximei încordări.

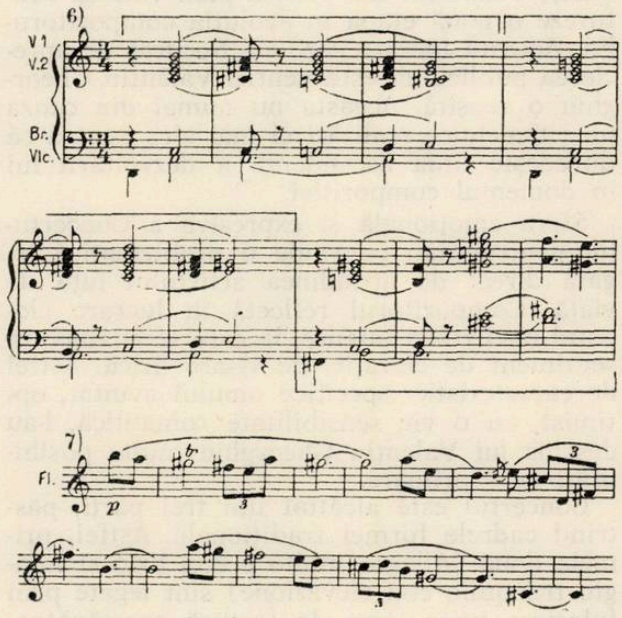
Repriza păstrează în general profilul expoziţiei. Compozitorul, pornind de la ideea comentării temei secunde, prin repetare fragmentată şi modificată ca intervale, va construi coda primei părţi ca o rememorare mai amplă a încheierii expoziţiei. Totul scade într-un „morendo" al orchestrei. Pianul, asemenea unei voci, murmură cele trei note caracteristice. Le repetă ca o duioasă chemare, accentuînd, parcă, deosebirea de atmosferă dintre acest calm poetic şi începutul tumultuos al temei „semnal".

Cîteva măsuri în care motivul se reaude la pian, fac legătura cu partea a II-a — *Adagio tranquillo con elevazione*. Trecerea aproape neobservată de la prima la a doua parte îşi are justificarea în sfera temelor folosite ce sînt strîns legate de ideea secundă a sonatei. Partea lentă ne apare ca o amplă dezvoltare de atmosferă a lirismului acestei teme, al cărui rol fusese pînă acum mai mult ilustrativ, ea neluînd propriu-zis parte activă la dramaturgia muzicii. Felul acesta de a concepe echilibrul Concertului face însă ca Adagio-ul să fie expus unor anumite lungimi, tensiunea emoţională scăzînd. Nu este totuşi un viciu al formei folosite aici, ci mai degrabă o insistare prea mare pe unele elemente deja cunoscute. Luat separat, acest Adagio constituie cea mai inspirată pagină a Concertului. El începe cu o amplă melopee (A) al cărui fir melodic cu tendinţă ascendentă se desfăşoară într-o sinuoasă şerpuire cromatică :



Pianului îi va răspunde orchestra de coarde, care reia tema susţinută de acorduri arpegiate ale solistului.

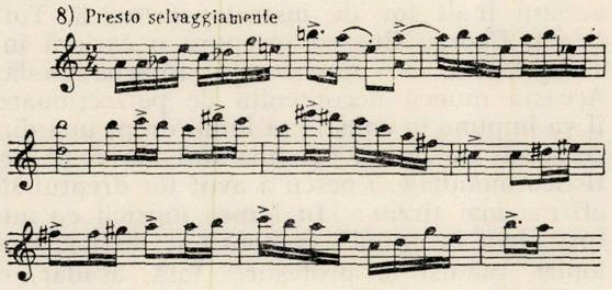
Un scurt interludiu, adus de oboi, format din trei rînduri melodice, asemenea unui cîntec popular instrumental, face legătura cu a doua idee (B) a liedului. Deşi poartă indicaţia *Allegretto semplice*, această idee mediană nu rupe atmosfera Adagio-ului datorită, pe de o parte, acompaniamentului în valori mari, iar pe de altă parte profilului rubato al temei :



Acordurile pianului în diferite registre întreţin o anumită spaţialitate sonoră. Instrumentul solist va prelua tema după o mică suspensie în care fusese adus, ca o aluzie, motivul scurtului interludiu ce a precedat partea mediană. Repriza este nodul încordării emoţionale din *Adagio*. Ea este susţinută de către întreaga orchestră, cu o participare deosebit de activă. Tema capătă prin intonarea ei în canon, cu permanente imitaţii, în toate registrele, un aspect dramatic, pasionat. Pianul preluînd tema, continuă, cu instrumente din orchestră, acest joc al imitaţiilor. Pînă la sfîrşitul părţii lente, maniera de dezvoltare a materialului tematic pe principiul imitaţiei strînse va constitui unul din mijloacele cele mai eficiente pentru obţinerea, în cadrul atmosferei elegiace, a unui zbucium lăuntric. Înaintea ultimei reluări a ideii principale (tot în stil de canon), se va mai auzi tema secundă. Acest *Allegretto* este însă acum diminuat ca importanţă, asemenea unui personaj episodic. *Adagio con elevazione* se încheie sub semnul vrajei nostalgice a chemării „leit-motivului".

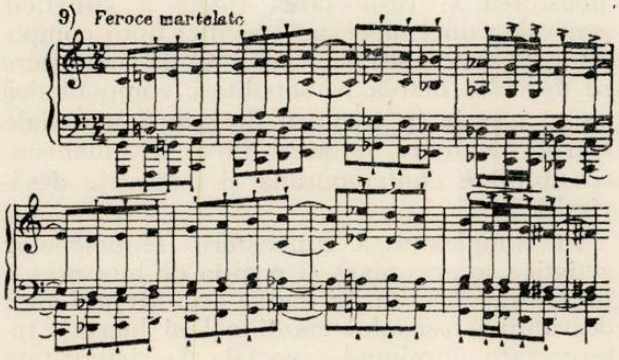
De fapt, în întreaga tematică, în întorsăturile melodice, el este mereu prezent. Aceasta sugerează o permanență a ideii poetice care stă la baza lucrării. Față de interiorizarea Adagioului, ultima parte, *Presto selvaggiamente*, nu ne apare de o intensitate tematică egală, cu toate că pentru a zugrăvi forța și robustețea sentimentelor compozitorul folosește teme cu un profil ritmic pregnant, impeiros. Expoziția sonatei începe cu o primă idee laconică, în stil de tocată.

8) Presto selvaggiamente



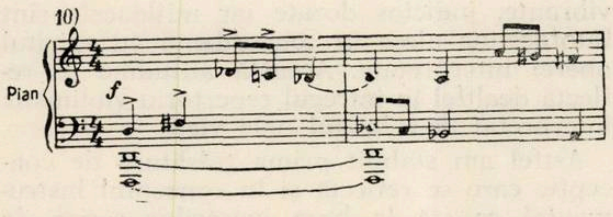
Energia pe care o posedă această temă l-a făcut pe compozitor să prefere unei dezvoltări propriu-zise o insistentă repetare a motivelor, cu modificări nestructurale. Acest lucru se va putea observa pe parcursul întregului final. Continuînd direct tema I-a, pianul atacă un pasaj de octave într-un „feroce martelato" :

9) Feroce martelato



ce reprezintă un fel de punte către ideea a doua, construită pe creșteri acumulate, pe niveluri de intensitate suprapuse. Ea culminează cu un solo de percuție patetic, încordat. Din acest solo izbucnește pasionat o melodie generoasă în care recunoaștem lesne sensibilitatea rahmaninoviană caracteristică laturii romantice a compozitorului :

10)



Cum era de așteptat, în această nouă idee intens lirică, vom găsi în primul rînd leit-motivul cunoscut, care-și impune personalitatea.

Dezvoltarea, scurtă și concisă, este bazată pe un *fugato* al temei întîi, creînd un tumult ce cuprinde întreaga masă orchestrală.

Repetînd întocmai planul expoziției, repriza face să se simtă o scădere a ritmului interior, conflictul dramatic stagnînd. Potolirea sonorităților înainte de atacarea cadenței pianului și apoi a marii code, este de această dată prea lungă, dînd impresia de sfîrșit. Aceasta este cauza care va face necesar un mare efort pentru reîncărcarea cu energie a încheierii finalului. Depășind, însă, momentul critic, ritmica de tocată a temei principale va antrena ansamblul orchestral într-o codă impetuoasă, care prin monumentalitatea ei simfonică contribuie la echilibrul lucrării. Bazîndu-se pe desfășurarea ritmică și melodică, Concertul folosește un limbaj armonic simplu, ce rezultă mai ales din profilul modal-tonal al temelor. În lucrare putem simți preferința pentru acordurile de cvarte și pentru lungi pedale, care stabilesc pilonii principali ai tonalităților. În acest fel se realizează echilibrul între fluctuațiile cromatic-modale ale desfășurărilor melodice și cîteva mari sfere tonale ce înconjoară tonalitatea centrală a Concertului, La major.

Compozitorul vădește în tratarea pianului solist o sobrietate, chiar o anumită rezervă. Este lesne de înțeles că Valentin Gheorghiu a evitat, ca muzician, să facă din această lucrare un concert numai pentru instrument, preferînd o realizare simfonică. Pianul, menținut într-o sferă modestă în ce privește strălucirea posibilităților tehnice, este exploatat mai ales ca instrument liric, melodic și în același timp ritmic. Găsim în partitura solistului soluții ritmice interesante, care pun în umbră pasajele de coloratură pianistică, mai puțin originale.

Caracterul simfonic al Concertului este dat și de concepția asupra rolului orchestrei (formația completă de coarde și suflători) în expunerea temelor. Compozitorul nu ezită să dea diferitelor partide instrumentale ideea conducătoare atunci cînd logica echilibrului sonor o cere. Se observă, însă, preferința pentru instrumentele de coarde, tratate mult mai complet decît cele de suflat, care sînt folosite mai ales în dublaje, pentru întărirea ansamblului, pentru sublinierea liniilor melodice. El se adresează suflătorilor doar izolat, ca soliști, baza orchestrației sale fiind cvintetul de coarde.

În creația romînească a genului, Concertul lui Valentin Gheorghiu se adaugă ca o contribuție merituoasă. Consacrînd valoarea lucrării, Academia R.P.R. i-a acordat premiul de compoziție „George Enescu" (1961).

Stăruință în adîncirea expresiei muzicale, o permanentă căutare, plină de fantezie, pentru redarea unui conținut cît mai bogat care să oglindească elanurile activității creatoare a omului contemporan — iată perspectivele ce se deschid pentru evoluția artei componistice a lui Valentin Gheorghiu.

WILHELM BERGER

Genul concertant în creația lui George Enescu

De multe ori, cercetarea muzicologică își concentrează atenția cu precădere asupra acelor lucrări care, impunîndu-se în perspectiva timpului drept capodoperele unui compozitor, reflectă în cel mai înalt grad și sub forma unor vaste sinteze mesajul, specificul și poziția estetică a compozitorului. Pătrunderea spre esența și semnificația celor mai valoroase lucrări este firească și necesară. Privitor la creația lui George Enescu, constatăm astăzi din ce în ce mai mult o lărgire a investigațiilor ce caută să cuprindă și în detalii întreaga arie a operei și implicit a problematicii în toată complexitatea ei. Studii amănunțite, apărute sau în curs de elaborare, se îndreaptă spre cunoașterea structurii unor lucrări de largă circulație ca și a unora mai puțin cunoscute, spre reliefarea conceptului specific autorului în diferite compartimente și perioade de creație.

Analizele cuprinse în studiul de față converg spre lucrările enesciene aparținînd genului concertant, lucrări apărute în prima perioadă de creație a compozitorului, între anii 1899 și 1906. Analizele vor furniza și unele date pentru concluzii. Întrebările ce pot fi puse din capul locului sînt multe. De pildă : care sînt elementele de bază ale stilului concertant în creația compozitorului, sau, care este legătura dintre gîndirea interpretativă a violonistului și conceptul instrumental în lucrările concertante ; mai departe, în ce măsură se reflectă în ansamblul creației înrîurirea interpretului asupra compozitorului Enescu. O întrebare generală se poate formula în felul următor : de ce oare George Enescu se îndepărtează în evoluția creației sale de genul concertant, nedînd la iveală, mai tîrziu, în deplina putere creatoare, un concert pentru vioară și orchestră sau pentru pian. Răspunsurile se pot contura doar cu ajutorul analizei atente a cauzelor.

★

Procesul de formare a compozitorului și interpretului George Enescu se desfășoară paralel. Poate cristalizarea personalității unanim recunoscută și apreciată, se înfăptuiește pentru contemporanii săi mai repede și mai evident în domeniul interpretării. Grăitor în acest sens este faptul că în anul 1904, la numai cinci ani după absolvirea Conservatorului din Paris (1899) unde obține Marele Premiu al Conservatorului, George Enescu este chemat să facă parte din juriul de examinare a absolvenților acestui înalt for de instruire artistică. Totodată, George Enescu începuse o carieră interpretativă de importanță internațională. Această muncă necontenită de perfecționare îl va impune în conștiința lumii drept una din cele mai de seamă personalități ale vieții artistice mondiale. Enescu a avut tot dreptul să afirme mai tîrziu : „În lumea muzicii eu am fost cinci într-unul : compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor." Iată, așadar, o sumă de înzestrări artistice complexe întrunite de un singur om, performanță unică de la maeștrii preclasici încoace. Semnificația este cu atît mai adîncă cu cît Enescu reușește să cunoască, să memorizeze și să asimileze întreaga dezvoltare a muzicii începînd de la preclasici, constituindu-și prin aceasta o bază pentru sinteza propriei sale creații componistice. De aci profunda înțelegere a muzicii, cunoașterea și respectarea fidelă a stilisticii generale a unei epoci sau specifice unui compozitor. Și mai mult, pe acest fond de cunoaștere se dezvoltă marea personalitate componistică ce va înscrie în tezaurul literaturii mondiale lucrări de mare valoare, pline de umanism, sensibilitate contemporană și măiestrie desăvîrșită.

În complexitatea cunoașterii fenomenelor artistice se ancorează și poziția de interpret a lui George Enescu. El merge de-a dreptul spre dezvăluirea sensului emoțional al lucrării interpretate, eliminînd aspectele de virtuozitate exterioară. „Nici o mare lucrare n-a fost vreodată scrisă numai ca un vehicol al virtuozității ; măreția constă în redarea expresiei adevărate, a intenției și scopurilor compozitorului." Acest citat enescian clarifică de la bun început poziția sa. Elementele de virtuozitate instrumentală și strădaniile spre continua diversificare a paletei tehnice sînt înțelese spre a se integra și supune întru totul unei expresii vibrante, judicios dozate iar mijloacele sînt întotdeauna alese în concordanță cu spiritul operei interpretate. Această atitudine se reflectă dealtfel în întregul repertoriu violinistic interpretat de-a lungul unei vieți.

Astfel am stabilit prima trăsătură de concepție care se reflectă și în conceptul instrumental ce stă la baza lucrărilor scrise de George Enescu în genul concertant. Într-un sens mai larg, cuceririle tehnice, atît de originale, ale gîndirii violonistice a acestui multi-

lateral creator, se vor manifesta vizibil în conceptul instrumental al întregii sale opere.

A doua trăsătură, adesea neglijată de cercetători, este vădita înclinaţie a interpretului Enescu spre genul muzicii de cameră. Această necesitate lăuntrică, organică, se manifestă pe tot parcursul activităţii interpretative. De pildă în anul 1902 George Enescu formează împreună cu Louis Fournier (violoncel) şi Alfredo Casella (pian) un trio instrumental iar în 1904 cvartetul Enescu. (George Enescu, Henry Casadesus, Fritz Schneiden, Louis Fournier.) George Enescu participă alături de cei mai de seamă artişti la audiţii de muzică de cameră. La 17 februarie 1898 prezintă în primă audiţie prima sa Sonată pentru vioară şi pian împreună cu Alfred Cortot. Violonistul Enescu interpretează în anul 1906 Sonata pentru vioară şi pian de Richard Strauss, autorul fiind la pian, iar pianistul Enescu, împreună cu Pablo Casals (violoncel), interpretează în 1907 Sonata op. 26 nr. 1, în fa minor, compusă de George Enescu în anul 1898. Amintim ciclul de concerte din 17, 24, 31 decembrie 1910, dedicate audiţiei integrale a sonatelor pentru vioară şi pian de Beethoven, susţinute în compania pianistului Eduard Risler. Iată legătura cu nenumăratele recitaluri de cameră date atunci şi mai tîrziu la Bucureşti împreună cu artiştii romîni şi străini, cu concertele memorabile dedicate literaturii viorii, cu ciclul integral al cvartetelor de Beethoven. În special este memorabil ciclul de 53 de recitaluri de sonate date de Enescu, acompaniat la pian de Alfred Alessandrescu, între anii 1919—1945. Şi de aci ne putem da seama de uriaşa importanţă pe care o acordă George Enescu, în propria sa creaţie, în egală măsură în toate perioadele de activitate componistică, muzicii de cameră.

George Enescu reuşeşte să apropie şi să contopească în creaţia sa, chiar şi în cea timpurie, două concepte bine delimitate în muzica romantică : conceptul concertant şi cel de cameră. Întrepătrunderea este perfect organică iar actul de compensare îmbogăţeşte, dînd naştere noului, realizîndu-se, pe parcursul dezvoltării, un echilibru şi o vitalitate a construcţiei, o plasticitate şi eficienţă a celor mai mici detalii instrumentale, puse toate în slujba expresiei, a ideii muzicale. Experienţa concertistului imprimă, mai tîrziu, multor pagini o ţinută concertantă, vizibilă de altfel chiar şi în muzica simfonică a compozitorului, de pildă în mişcările extreme ale Simfoniei a II-a în la major op. 17 (1913). Elemente specifice conceptului de cameră se fac auzite de asemenea în pagini simfonice, ca de pildă în părţile lente ale simfoniilor. Invers, mijloace şi sonorităţi specific orchestrale se fac auzite în lucrări de cameră : în Octetul op. 7 (1900) şi în Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1 (1921). Ramificaţiile acestei interacţiuni sînt multiple, atestînd şi pe această cale strădaniile compozitorului spre depistarea noului în forme multiple, urmîndu-şi impulsul de a întruchipa mereu convingător mesajul său lăuntric.

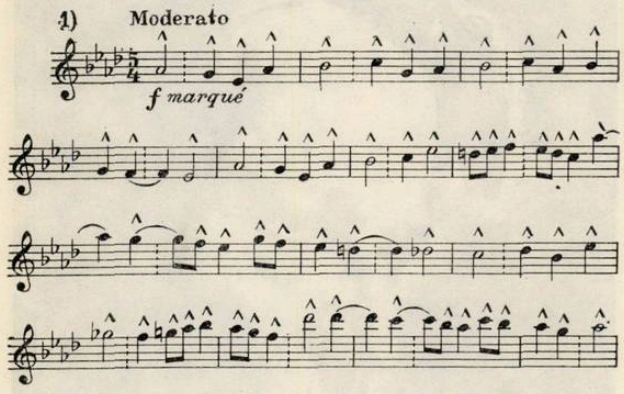
În lumina acestor date ne propunem analizarea cîtorva lucrări concertante.

Variaţiunile op. 5 (1899) pentru două piane, interpretate pentru prima oară de către Eduard Risler şi Alfred Cortot în anul 1901 şi recenzate tot atunci de Paul Dukas, deschid şirul unor lucrări de proporţii diferite, scrise de George Enescu în prima perioadă de creaţie. Tot în acelaşi an a scris şi Fantezia pentru pian şi orchestră. Tema variaţiunilor, proprie autorului, stă la baza unui ciclu de variaţiuni construite sub forma unui arc unic ce leagă dinamic întreaga lucrare, încheindu-se printr-o variaţiune finală în formă de fugă. Este o lucrare de larg suflu în care tratarea acordică, element de bază în primele variaţii, este urmată de conceptul polifoniei instrumentale. Spiritul concertant se manifestă cu precădere în variaţiunile mediane, relevînd o bogată paletă de sonorităţi specifice cuplului pianistic. Pe alocuri întrezărim maniera schumanniană din studiile simfonice, însă poezia enesciană se impune şi în această lucrare.

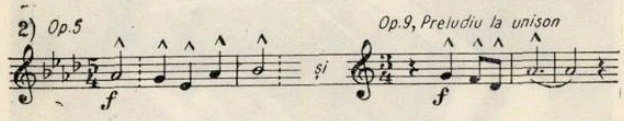
Un deosebit interes prezintă însăşi tema şi în mod special două elemente melodice din cuprinsul ei. Tema, expusă la unison de pianul prim şi acompaniată acordic de pianul secund,

conține elemente preenunțate, care vor căpăta o dezvoltare amplă în altă lucrare a compozitorului.

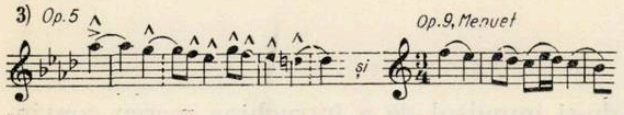
Enunțăm mai întîi tema în întregime.



Comparînd două fragmente de aci cu elemente tematice ale Suitei I pentru orchestră op. 9 (1903) constatăm analogii evidente.

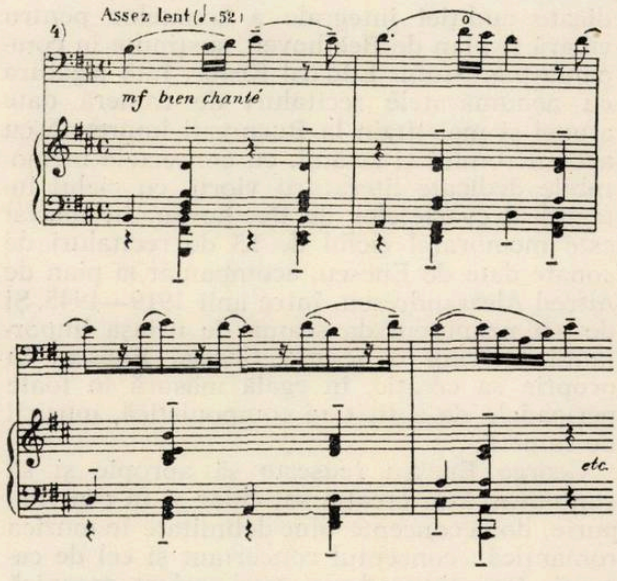


Eliminînd repetarea sunetului la bemol, cele două celule, inițiale în ambele lucrări, sînt egale. Analogia merge mai departe.

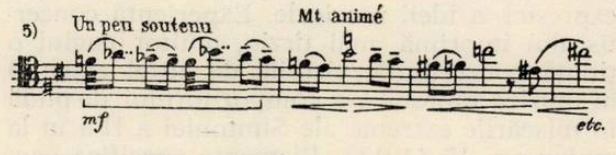


Valoarea excepțională a primei suite pentru orchestră este unanim recunoscută. Ce volum uriaș de investigații pînă cînd Enescu se hotărește asupra profilului definitiv al materialului tematic ! George Enescu creează Sonata a doua în fa minor op. 6, în același an iar în anul următor (1900) Octetul op 7 în do major pentru patru viori, două viole și două violoncele. Preocupările pentru înnoirea formei, pentru complexitatea structurii arhitectonice sînt deosebit de evidente în Octetul de coarde. Compozitorul construiește părțile întregului cu o atenție și rigurozitate exemplară, iar actul temerar este încununat cu un succes deplin. În ansamblul literaturi vremii, această realizare are o însemnătate deosebită și constituie un aport creator la dezvoltarea formelor muzicale complexe.

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8 (1901), interpretată pentru prima oară în anul 1909 de Joseph Salmon în cadrul concertelor Lamoureux din Paris este cea mai întinsă lucrare concertantă a compozitorului. Situată în imediata apropiere a Octetului, această lucrare prezintă unele trăsături comune cu ampla lucrare de cameră, dar relevă totodată deosebiri fundamentale de concepție. Enescu caută febril noi posibilități de structurare a discursului muzical. Aceasta este tendința comună. Dar modul în care concretizează compozitorul căutările sale în aceste lucrări este cu totul diferit. Dacă în Octet, cu toate riscurile, Enescu nu pierde din vedere legătura organică între componentele întregului, în Simfonia concertantă această legătură se pierde. La aceasta contribuie caracterul improvizatoric al materialului tematic enunțat în prima parte. Poate că autorul a simțit și nevoia unei relaxări în urma muncii încordate și epuizante la Octet. Cert este că tematic, apoi sub aspectul facturii instrumentale și de construcție, Simfonia concertantă se desface în două părți distincte. Prin caracterul improvizatoric, prin unele discrete elemente intonaționale, se pare că aci compozitorul prevestește apropiata orientare spre genul rapsodic. Tema întîia ce apare după patru măsuri introductive păstrează însă și legătura cu lumea octetului.

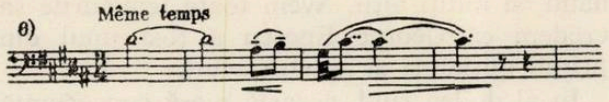


Larg dezvoltată în cadrul expoziției de către instrumentul solist, ea înglobează și unele celule ritmice apropiate instrumentalismului popular :

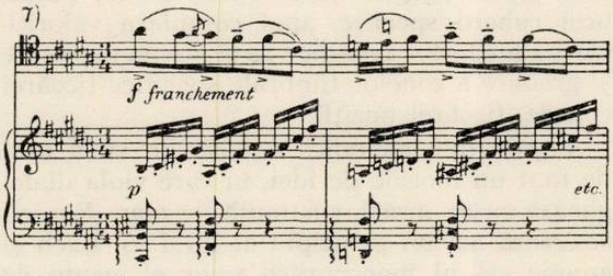


Secțiunea expozitivă este foarte amplă și în multe sensuri rapsodică. În adevăratul sens al cuvîntului, autorul toarce firul melodic, eterogen uneori dar neîntrerupt de-a lungul întregii prime părți. Derivațiile melodice, obținute printr-o fină tehnică variațională, fac ca în cursul primei părți aceleași elemente melodice să reapară în forme diferite sub aspect ritmic, agogic și dinamic. Chiar și tema de mai

jos pare o rezultantă, o concluzie la discursul de pînă aci.

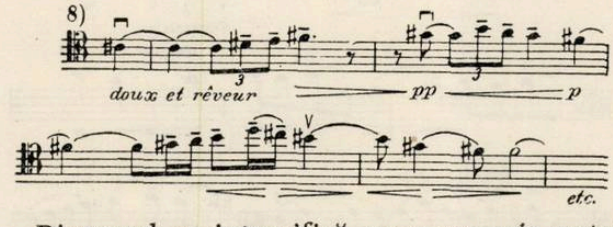


Prin cantabilitatea ei tipic romantică, prin secvențarea melodică și armonică ce păstrează totuși drept punct de reper tonal tonalitatea omonimei majore, această secțiune constituie mai degrabă o amplă punte tematică spre elementul de încheiere a secțiunii expozitive, spre tema a doua expusă pe dominantă *Fa diez*



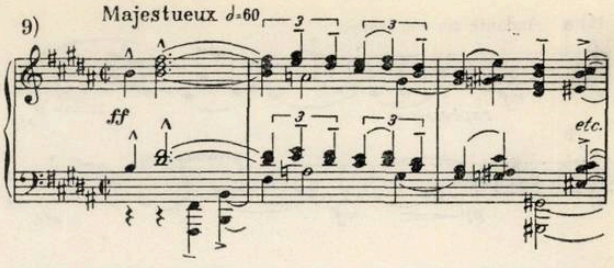
Această temă, foarte concis expusă, stă la baza întregii dezvoltări. Reluată aci în repetate rînduri de orchestră, ea formează fundalul melodico-armonic peste care violoncelul dezvoltă fără întrerupere elemente de broderie, reliefînd funcția concertantă a instrumentului solist.

Un interes deosebit prezintă repriza, lărgind schema uzuală ce devenise uneori convențională la romantici. De fapt ea este într-o bună măsură o nouă dezvoltare, axată de data aceasta pe elementele primei idei, prezentate într-o nouă înfățișare. Planul tonal este mai liber, desigur pentru a economisi centrul tonal (Si) în vederea părții secunde. Drept introducere la repriză, orchestra prezintă în imitații valorile intervalice cuprinse în prima temă, modificate însă ritmic. Apoi, violoncelul solist dezvoltă aceleași elemente, dar, și mai liber, într-un stil recitativ cu pronunțate elemente de rubato

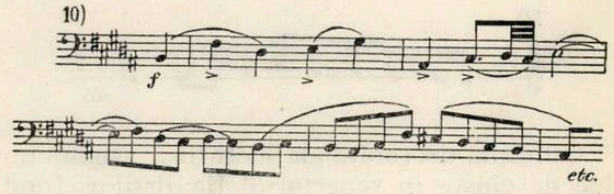


Discursul se intensifică spre expresia patetică în nuanțele căreia reapare și elementul tematic de tranziție, scurtat și modificat în sens concluziv. Tema secundă, identic intonată, dar de data aceasta pe tonică, încheie prima parte pentru a izvorî nemijlocit în partea a doua, construită de asemenea în formă de sonată. (Părțile se deapănă fără întrerupere).

Pe neașteptate, atmosfera se schimbă. Orchestra intonează o temă animată, eroică și strălucitoare, care surprinde după lirismul primei părți.



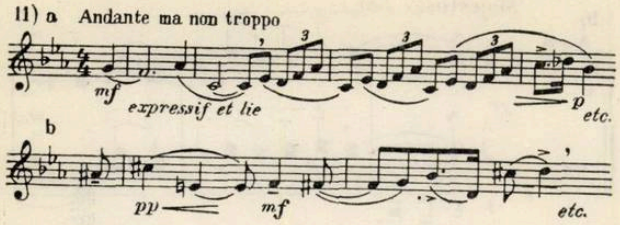
Violoncelul intervine cu o linie melodică vioaie și caldă, înrudită cu unele aspecte ale primelor teme din ambele părți, după care intonează elemente de recitativ, de asemenea derivate, amplu folosite și extinse de-a lungul întregii părți, subliniindu-se caracterul hotărît, patetic.



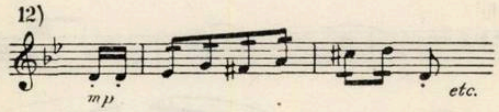
Dezvoltarea, axată pe prima temă, aparține din nou orchestrei, instrumentul solist acompaniază prin duble coarde, sau, mai tîrziu, întreține impulsul motoric. Repriza, fidelă schemelor clasice, duce spre o scurtă codă unde autorul amintește încă o dată materialul de bază al părții secunde, prilejuind violoncelului o desfășurare concertistică ce încheie cu virtuozitate această primă și ultimă preocupare a compozitorului pentru forma simfoniei concertante.

La cererea Conservatorului din Paris, George Enescu compune patru piese de concurs. Astfel apar mai întîi, în anul 1904, lucrările fără număr de opus : Cantabile și presto pentru flaut și pian, Allegro de concert pentru harpă cromatică, cărora le va urma, în 1906, Concertstúck pentru violă și pian și Legenda pentru trompetă și pian. Aceste lucrări, în general de dimensiuni mai mici, exceptînd piesa concertantă pentru violă și pian, prezintă un interes deosebit. Ele ne dezvăluie preocupări de ordin didactic precum și dorința autorului de a lărgi sfera tehnică și de expresie a instrumentelor tratate. În plus, ele sînt menite să stimuleze calitățile interpretative ale studenților, obligînd la o frazare atentă și degajată, la o redare caldă, mărind totodată preocupările de utilizare maximă a coloristicii instrumentale în funcție de registrație.

Cantabile și presto pentru flaut și pian se distinge prin finețea țesăturii sonore. Prima parte, Cantabile, se bazează pe două elemente tematice, dezvoltate în spirit improvizatoric într-un flux de nuanțe și prin pasaje tematic ornamentate.



Arpegiile discrete ale pianului susţin melopeea flautului solist. O scurtă introducere face conjuncţia cu Presto-ul, conceput ca o mică piesă de virtuozitate, utilizînd intens lejeritatea staccaturii duble, arpegiile legate, registre particulare, toate specifice flautului. Această parte este generată de un mic fragment melodic ce se dezvoltă spre o sclipitoare încheiere.



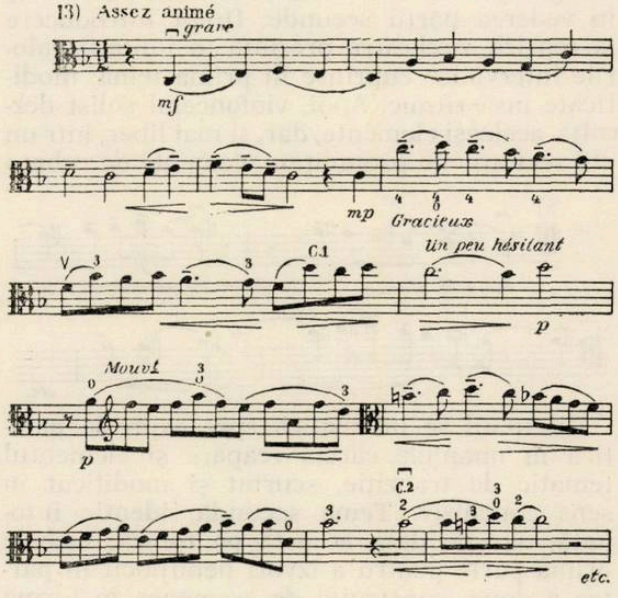
Calităţile deosebite ale lucrării îi asigură un loc de cinste în repertoriul flautiştilor, fiind adesea prezentată în cadrul recitalurilor.

Harpa cromatică, dorită de George Enescu şi de mulţi alţii, nu s-a putut încetăţeni din cauza greutăţilor de tratare manuală puse în faţa instrumentiştilor prin construcţia instrumentului. Piesa compusă, Allegro de concert pentru harpă cromatică solo, urmăreşte într-o factură simplă cea mai importantă latură proprie instrumentului şi anume mersul cromatic atît în linia melodică cît şi în acompaniamentul armonic. Pornind de la un material tematic, vizibil influenţat de muzica franceză a vremii, gradîndu-l spre structuri din ce în ce mai complexe sub aspect instrumental, autorul ajunge în încheierea lucrării la înlănţuiri cromatice, posibile numai la acest tip de harpă. Scoţînd în evidenţă multiple stări expresive, compozitorul se dovedeşte încă o dată un fin mînuitor al instrumentelor, unul din cei mai adînci cunoscători ai teoriei instrumentelor.

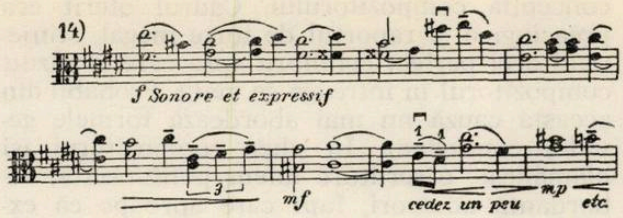
Piesa de concert pentru violă şi pian are mai multe semnificaţii. În primul rînd George Enescu reface aci un fir aproape rupt şi deschide totodată o vastă perspectivă. Specificul timbral al violei, utilizat, după perioada preclasică, cu stăruinţă mai cu seamă în cvintetele cu două viole de Mozart, Beethoven, Brahms şi Dvorak, se bucurase în genul concertant doar de prezenţe sporadice ; Simfonia concertantă de Mozart pentru vioară, violă şi orchestră, apoi „Marchenbilder" de Schumann, o suită pentru violă şi pian situîndu-se între genul de cameră şi cel concertant, sînt rare excepţii în literatura instrumentului. George Enescu este unul din acei compozitori moderni care, sesizînd virtualităţile instrumentului, deschide posibilităţi nebănuite de valorificare. În numai cîteva decenii apare o amplă literatură de concerte, sonate şi suite, create de Reger, Walton, Hindemith, Bliss, Bartok, Milhaud, şi mulţi alţii. Avem toate temeiurile să credem că George Enescu a fost unul din primii iniţiatori ai acestui avînt.

În al doilea rînd, această piesă concertantă în formă de sonată conţine, atît sub aspectul ideilor muzicale cît şi sub cel al facturii instrumentale, valori deosebite. În plus, aci se cristalizează şi mai clar o seamă de aspecte instrumentale atît de particulare ale gîndirii enesciene, ca de exemplu : trăsăturile purtate, fluctuaţiile agogice şi dinamice la tot pasul, acel rubato specific, apoi complexa valorificare a nucleelor tematice ca şi atenta depistare şi gradare a zonelor timbrale specifice fiecărei coarde, fiecărei poziţii.

Ampla linie melodică expusă de violă este de fapt un mozaic de idei, în care viola dialoghează cu ea însăşi, susţinută de pian. Enescu sesizează aci un principiu al lui J. S. Bach şi anume cel al încorporării unor elemente de dialog în cadrul unei unice linii melodice, idee afirmată mai tîrziu în mod convingător de Ernst Kurth în lucrarea sa „Grundlagen des linearen Kontrapunkts". Acest dialog al instrumentului cu el însuşi poate fi observat în multe pagini de mai tîrziu. Ne gîndim la acele linii tematice complexe, în continuă prefacere în dinamismul melopeii, concretizată prin opunerea nemijlocită a unor fragmente diferite ca expresie şi sens, supuse totuşi unei ordini şi raţiuni unitare.



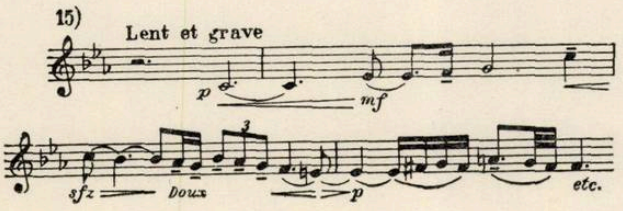
Folosindu-se în mod exclusiv de aceste elemente în regrupări variate, autorul dezvoltă expresia potenţînd-o necontenit, pentru a culmina în însorita şi pasionanta temă secundară expusă de violă în duble coarde.



De o deosebită eficienţă este alunecarea tonală de la Fa major în prima secţiune tematică spre Mi majorul secţiunii secunde. Cîtă variaţie posedă secţiunea de trecere spre dezvoltare: cîntul înflăcărat, contemplaţia uşor nostalgică, calmul pianului, freamătul difuz al violei ce desfăşoară pasaje cromatizate, ajungîndu-se la depărtarea de cadru, la acel lontano specific lucrărilor de mai tîrziu. Impetuoasa dezvoltare începe ex abrupto, transformînd viola într-un instrument viguros prin solicitarea unor efecte incisive, aproape percutante. Elementul de virtuozitate complexă nu lipseşte.

Dacă unei muzici cu adevărat bune i se poate cere ca ascultătorul să nu simtă (în sensul insistenţei) schema formei, apoi această piesă, prea puţin cunoscută încă, satisface din plin acest deziderat. Viola, în registrul acut, readuce prima idee, parcă şi mai generoasă, şi ascultătorul sesizează doar mai tîrziu că repriza este de fapt deja în plină desfăşurare. Măiestria componistică este pretutindeni prezentă, imprimînd întregii desfăşurări sonore un echilibru remarcabil. Repriza, concepută mai cu seamă spre încheiere ca o amplă concluzie, reafirmă în mod sintetic bogăţia de expresie conţinută în materialul tematic de bază. Sub raportul organicităţii factorilor, Concertstück pentru violă şi pian constituie un model clasic.

Legenda pentru trompetă şi pian este de asemenea o piesă mai puţin obişnuită faţă de literatura epocii. Cu toată poziţia importantă pe care acest instrument o ocupă mai cu seamă în orchestra simfonică modernă, prea puţini compozitori s-au străduit să contribuie, prin piese concertante de înaltă valoare artistică, la ridicarea nivelului interpretativ al instrumentiştilor. În pragul secolului, George Enescu o face, punînd în faţa concurenţilor Conservatorului din Paris o reuşită lucrare. Interesant este aci aportul pianului, menit nu numai să susţină discursul ci şi să compenseze sau să estompeze pe alocuri insuficienţele timbrale ale trompetei, tratată în cele mai variate registre sonore.



Concepută în formă de lied-sonată, Legenda debutează cu tema suavă şi evocatoare a trompetei, temă ce se desfăşoară învăluită în bogate coloane acordice.

Distingem aci elemente ale stilului rapsodic, pe o nouă treaptă, filtrate prin personalitatea compozitorului. Ideea secundă, mai liberă ca naraţiune, se îndreaptă spre elementul de virtuozitate instrumentală, punînd uneori la încercări serioase atît muzicalitatea cît şi tehnicitatea executantului, înnoind în bună măsură conceptul de tratare specific al acestui instrument. Variind expresia şi mişcarea, repriza conduce spre o ultimă secţiune evocatoare, caldă şi calmă prin lirismul reţinut. Nu întîmplător Legenda pentru trompetă şi pian este compusă în acelaşi an în care a fost creat şi pentru prima oară interpretat (12 iunie 1906) Dixtuorul op. 14 pentru instrumente de suflat, o lucrare în care autorul lărgeşte în mod creator o seamă de principii moderne de îmbinare şi tratare corică, utilizînd intens posibilităţile sporite de expresie ale acestor instrumente.

Toate aceste lucrări aparţin perioadei timpurii de creaţie. Deslușim în ele o seamă de tendinţe : de pătrundere în profunzimea proceselor muzicale, o dată cu formarea compozitorului pe coordonatele stilistice ale şcolii franceze şi germane ; apoi, conştienta căutare şi desprindere de aci, orientarea spre forme noi şi proprii, treptata dezvăluire a unei emoţionalităţi atît de caracteristice ca aceea a lui George Enescu. Expresia, vibraţia convingătoare sînt puse pe prim plan. Elementele de intonaţie, eterogene şi contradictorii uneori, se unifică stilistic şi se diversifică totodată sub aspectul posibilităţilor. Investigaţiile compozitorului în formele genului concertant, de mai mică importanţă atunci cînd le comparăm cu măiestritele lucrări de cameră şi simfonice concepute tot în perioada aceasta, nu rămîn totuşi fără urme în creaţia viitoare. Prin ele, compozitorul adînceşte unele laturi ale stilului său instrumental iar rezultatele investigaţiilor, cîntărite atent şi comparate cu multă exigenţă, vor reapare sub forme multiple şi potenţiate în lucrările anilor următori.

O dată cu activitatea sa de interpret, George Enescu a creat printr-o muncă intensă o vastă literatură muzicală. Dintre toate însuşirile sale artistice, cea de compozitor îi conferea satisfacţiile cele mai înalte. Lumea muzicală şi-a dat seama doar mai tîrziu că strălucitele calităţi de interpret erau întrecute de valoarea operei componistice. El şi-a urmărit neabătut şi conştient drumul drept spre desăvîrşirea artei sale.

Părăsind preocupările pentru genul concertant, George Enescu se îndreaptă în exclusivitate spre genul simfonic, de cameră (instrumental şi vocal) şi mai tîrziu spre genul operei. Abandonarea genului concertant nu este consecinţa unui conflict între interpretul şi com-

pozitorul Enescu, deşi primul poate l-a stînjenit adesea, răpindu-i timpul necesar elaborării componistice. George Enescu acumulase cunoştinţe şi dobîndise perspective uriaşe, o dată prin cunoaşterea literaturii universale ca interpret al unui vast repertoriu, mereu atent la fenomenele artistice contemporane, apoi prin experienţa de compozitor şi gînditor.

George Enescu a dezvoltat multiplele forme ale genului simfonic şi de cameră într-un mod profund creator, imprimînd lucrărilor sale pecetea unei personalităţi specifice şi profund originale în contextul literaturii muzicale mondiale. Îmbogăţind în genere conceptul îmbinărilor timbrale prin variate procedee de orchestraţie, compozitorul a dezvoltat în mod special tratarea instrumentelor de coarde, dînd conceptului violonistic o amploare şi o complexitate excepţională.

Mărturie a acestui proces îndelungat stau paginile Sonatei a III-a op. 25 pentru pian şi vioară în caracter popular romînesc (1926) ca şi Suita pentru vioară şi pian op. 28 „Impresii din copilărie". (1940). Fără îndoială, aci se manifestă cu prisosinţă elementele unui stil concertant. Dar cu ce semnificaţii ! Toate cuceririle tehnice sînt puse în slujba expresiei, nici un detaliu nu are un caracter exterior. Virtuozitatea nu constă aci numai în dificilul act al intonării propriu-zise ci se constituie ca funcţie de expresie, de intuire, vitalizare şi redare coerentă a fluxului de idei, condensat în particule infinit diversificate şi nuanţate. Aceasta se pare a fi funcţia şi semnificaţia elementului concertant în concepţia enesciană.

În al doilea rînd observăm un principiu prezent în toate lucrările perioadei de maturitate şi anume principiul egalităţii factorilor instrumentali. Cel mai evident ni se pare acesta exprimat în Cvartetul de coarde op. 22 Nr. 2 (1952), anticipat încă din Cvartetul op. 22 nr. 1 (1921), în multe secţiuni ale Octelului op. 7 (1900), sau în Cvartetul cu pian Nr. 2 op. 30 (1944). Cît de organic sînt sudate aci instrumentele participante pentru a se compensa şi întregi mereu, pentru a împrospăta prin aportul timbral specific desfăşurarea sonoră.

Marile forme concertante specifice romantismului tîrziu, în care instrumentul solist se integrează în ansamblul unei simfonii concertante nu puteau satisface, nu concordau cu concepţia compozitorului. Cadrul oferit era prea îngust şi raportul de forţe inegal, stînjenind acel perfect echilibru spre care a năzuit compozitorul în întreaga sa viaţă. Probabil din această cauză nu mai abordează formele genului concertant. În plus, compozitorul îşi plămădeşte o scriitură intens polifonizată, debordantă adeseori, fapt care aproape că exclude reliefarea unei singure voci, printr-un singur instrument concertant.

Raportul antagonic al forţelor puse în joc obligă la compromis, la favorizarea temporară fie a instrumentului solist, fie a desfăşurării simfonice. Suprapunerea ambelor elemente, depănarea concomitentă şi pe suprafeţe întinse a elementului de virtuozitate instrumentală peste discursul orchestral, favorizează stufozitatea structurii. Acesta este dealtfel şi cazul Simfoniei concertante pentru violoncel şi orchestră. Frumuseţea materialului tematic, de un incontestabil interes mai cu seamă în prima parte, expus, condus şi colorat cu măiestrie, este adesea umbrit de lungi pasaje în bună măsură convenţionale. Aici apare şi un fenomen rar întîlnit în întreaga creaţie enesciană : cel al îngustimii tonale. Cu toate încercările de evadare şi lărgire a sferei tonale, centrul tonal — si minor sau major — revine imediat, diminuînd diversitatea şi suflul planurilor. Stînjenit prin forma utilizată şi inconsecvent tratată, dacă o comparăm cu organicitatea Octetului, compozitorul face acel pas înainte spre forma amplă şi unitară de sonată, atacată din nou, după Octetul pentru coarde, în Piesa de concert pentru violă şi pian.

Ştergînd din ce în ce mai insistent limitele dintre stilul concertant şi concertul de cameră, George Enescu ajunge la o nouă sinteză ce generează la rîndul ei noi forme, mijloace variate de expresie. Şi ca o încoronare a fecundelor sale investigaţii, în amurgul vieţii Enescu exprimă, aproape simbolic, concepţia sa de sinteză, dînd la iveală în anul 1954 Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste op. 33. Ea încheie aria unei opere vaste, căutările creatoare pline în roade de însemnătate covîrşitoare — căutări neobosit desfăşurate de-a lungul unei vieţi închinate în întregime muzicii. Creator de o complexitate rar întîlnită, George Enescu a adus o contribuţie deosebită la dezvoltarea literaturii muzicale naţionale şi universale.

Mai multă grijă pentru promovarea creaţiei romîneşti în teatrul muzical

În ansamblul manifestărilor de artă menite să promoveze conţinutul nou al vieţii din patria noastră, teatrul liric împlineşte un rol de seamă. Pe scenele de operă şi de operetă au fost prezentate în anii care au urmat Eliberării lucrări muzicale inspirate fie din trecutul de luptă pentru libertate al poporului, fie din realităţile actuale, din munca pentru construirea socialismului sau pentru apărarea păcii, fie din lucrări ale dramaturgiei clasice, romîneşti şi universale. Marea accesibilitate a genului — care cumulează muzica instrumentală şi cuvîntul cîntat sau vorbit — explică popularitatea de care se bucură în rîndurile cele mai largi ale publicului. Cu atît mai mare trebuie să fie atenţia pe care muzicienii şi scriitorii pe de o parte, instituţiile muzicale pe de alta, sînt datori s-o acorde creării şi promovării lucrărilor de acest gen.

La Teatrul de Operă şi Balet al R.P.R., prima scenă lirică a ţării, se află incluse în repertoriu cîteva din cele mai valoroase creaţii romîneşti destinate teatrului muzical: operele „Oedip" de George Enescu, „Năpasta" de Sabin Drăgoi, „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, „Ion Vodă cel Cumplit", „Răscoala" şi „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu, baletele „La piaţă" de Mihail Jora, „Priculiciul" de Zeno Vancea, „Haiducii" de Hilda Jerea. Tot astfel, la Teatrul de stat de operetă se prezintă în mod curent operetele „Lăsaţi-mă să cînt" şi „Lysistrata" de Gherase Dendrino, „Plutaşul de pe Bistriţa" de Filaret Barbu şi „Întîlnire cu dragostea" de N. Kirculescu.

Pentru stagiunea viitoare, Teatrul de Operă şi Balet pregăteşte noi premiere romîneşti: baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac pe un libret de Oleg Danovschi, opera pentru copii „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu pe libretul lui Tudor Muşatescu. Într-un stadiu avansat de finisare a creaţiei se mai află baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, pe un libret de Mariana Dumitrescu, precum şi opera cu caracter istoric „Ecaterina Teodoroiu" de Emil Lerescu pe libretul lui Nicolae Tăutu.

La Teatrul de stat de operetă au fost aprobate definitiv, în vederea reprezentării, lucrările: „Tîrgul de fete" de Filaret Barbu (libret de Traian Iancu) şi „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn (libret de Radu Albala şi Ioan Roman), ultima aflîndu-se în repetiţie.

O seamă de alţi compozitori îşi consacră activitatea creatoare realizării de noi opere, balete şi operete. Astfel, Laurenţiu Profeta este pe cale de a termina baletul său „Prinţ şi cerşetor" (libret de Ionel Hristea, după Mark Twain), Sergiu Sarchizov lucrează la opera „Trei generaţii" după piesa Luciei Demetrius, iar Pascal Bentoiu finisează o operă într-un act pe un libret propriu, după cunoscuta comedie a lui Molière „L'amour médicin", Radu Şerban este pe cale de a desăvîrşi opereta sa „Ploaie cu soare" (libret de Eugen Mirea) — un episod din viaţa studenţilor noştri de astăzi —, Aurel Giroveanu a prezentat opereta „Glasurile primăverii" (libret de Erastia Sever şi Mihail Joldea, în colaborare cu Septimiu Sever), a cărei temă o constituie lupta pentru calitate în producţia bunurilor de larg consum, iar H. Mălineanu lucrează la o operetă bazată pe melodii de Ion Vasilescu (libret de Jack Fulga).

Privită în mare, situaţia creaţiei originale romîneşti pentru scena lirică şi a promovării ei de către instituţiile bucureştene — care au dovedit o preocupare mai asiduă în această direcţie — ar putea părea, la prima vedere, satisfăcătoare. Într-adevăr, repertoriile Teatrului de Operă şi Balet şi Teatrului de Operetă includ un număr apreciabil de creaţii romîneşti, pentru stagiunea viitoare se prevede la ambele instituţii montarea unor noi opere, balete şi operete originale, iar autorii — compozitorii şi libretiştii — au în lucru, aşa cum s-a arătat, o seamă de alte creaţii în acest domeniu, destinate să vadă lumina rampei în stagiunile viitoare.

Totuşi, la o analiză mai aprofundată, se constată că, alături de aceste incontestabile realizări, există şi unele deficienţe, care se cer a fi remediate într-un timp cît mai scurt.

Mărginind discuţia numai la stagiunea 1962/1963, vom constata, de pildă, că atît la Teatrul de Operă şi Balet, cît şi la Teatrul de operetă, unele din lucrările romîneşti au dispărut de pe afiş sau au fost prezentate aproape simbolic, o dată sau de două ori, de-a lungul întregii stagiuni. În această situaţie se află tripticul romînesc „La piaţă" — „O noapte furtunoasă" — „Priculiciul", baletele „Harap alb", „Călin", „Haiducii", opereta „Ana Lugojana" etc. Este drept că la Teatrul de Operă şi Balet s-au depus în stagiunea trecută eforturi mari pentru înfăptuirea turneului la Paris, al cărui centru de greutate l-a constituit o lucrare romînească, opera „Oedip" de George Enescu. Această lăudabilă realizare, care a prilejuit — după cum se ştie — o strălucită afirmare a muzicii romîneşti dincolo de hotare, nu putea însă justifica nicidecum neglijarea repertoriului romînesc.

Puţinele spectacole cu lucrări originale, care totuşi au avut loc, au manifestat tendinţe de oboseală, de îmbătrînire. Se face simţită nevoia reîmprospătării pe multiple laturi a acestor spectacole, începînd cu interpretarea şi sfîrşind cu scenografia şi cu direcţia de scenă. Regizorii, dirijorii, pictorii, cîntăreţii şi în genere întregul colectiv folosit în reprezentarea lucrărilor romîneşti trebuie să-şi facă un punct de onoare din a asigura spectacolelor respective condiţii artistice optime, pentru ca, prin ţinuta lor superioară, acestea să se impună în rîndurile unui public ce se dovedeşte din ce în ce mai exigent.

Cercetînd pe de altă parte lista premierelor realizate în cursul stagiunii 1962/1963, vom constata că atît la Teatrul de Operă şi Balet, cît şi la Teatrul de Operetă, nu s-a prezentat nici o lucrare romînească nouă. Este desigur posibil ca, pe perioada unei stagiuni, niciuna din creaţiile originale supuse consiliilor artistice ale instituţiilor respective să nu întrunească toate condiţiile cerute pentru a se putea trece la etapa punerii în scenă. Teatrele aveau datoria să impulsioneze prin toate mijloacele rezolvarea favorabilă a tuturor cerinţelor de îmbunătăţire formulate de consiliul artistic, să acorde autorilor pe toate căile un ajutor calificat şi totodată operativ, evitînd orice tergiversări care ar putea duce la amînarea aprobării definitive.

Pe de altă parte s-a putut constata că pe agenda consiliilor artistice figurează deopotrivă lucrări de calitate, prezentînd condiţiile unei apropiate treceri la faza definitivării, ca şi lucrări slabe, lipsite de orice perspectivă, care nu fac decît să greveze în mod inutil sarcinile consiliilor.

Un alt aspect legat de funcţonarea consiliilor artistice este şi acela că în cadrul dezbaterilor se iau în discuţie aproape exclusiv libretele, muzica fiind îndeobşte neglijată, sub pretext că secţia de specialitate a Uniunii compozitorilor şi-a spus cuvîntul. Este evident că, o dată trecută prin forul competent al Uniunii compozitorilor, lucrarea prezintă o garanţie cu privire la calitatea ei muzicală. Aceasta nu înseamnă însă că în complexul relaţiilor organice care leagă libretul şi interpretarea de muzică, Consiliul (care include muzicieni de diferite specialităţi, ca dirijori, cîntăreţi, instrumentişti) să se desisteze de la obligaţia care-i incumbă, de a-şi spune cuvîntul şi în problemele muzicii, în vederea desăvîrşirii lucrării.

Este de datoria secretariatelor artistice ale teatrelor muzicale să manifeste mai mult spirit de inițiativă pentru stimularea creației originale. Pînă în prezent, în majoritatea cazurilor, secretariatele artistice s-au mărginit să aștepte oferte din partea autorilor, socotind că atribuțiile lor de colaborare cu aceștia încep abia din acest moment. Or, este evident că sarcina secretariatelor este de a căuta pe toate căile să deștepte interes în rîndurile autorilor pentru creația de gen. În acest scop le revine îndatorirea de a ține o legătură strînsă cu toți compozitorii și libertiștii care și-au manifestat dorința de a scrie opere, balete sau operete, și de a stimula pe cei care nu și-au manifestat-o încă. Inițiativa secretariatelor trebuie să se manifeste totodată și prin sugestii făcute autorilor, tinzînd la acoperirea unei game tematice cît mai variate, inspirate de preferință din realitățile vieții noastre noi. Istoria teatrului liric — ca și a teatrului de proză, de altfel — abundă în exemple de creații valoroase, rezultate din colaborarea între autori și instituțiile respective. Se cuvine ca această tradiție să fie continuată cu o intensitate sporită.

O dată primită lucrarea, secretariatele artistice sînt datoare să-și formuleze cît mai operativ și cît mai clar eventualele obiecții și sugestii, în vederea accelerării procesului de finisare. Nu mai puțin importantă este — la Teatrul de Operă și Balet — sarcina ce revine comitetului de lectură, organ consultativ al secretariatului artistic. Alături de unii membri ai comitetului, ca Petre Ștefănescu-Goangă, Valentin Teodorian, Eugen Gropșeanu, este necesar să-și dea concursul mai activ și celelalte forțe artistice care intră în componența acestuia, aducînd contribuția experienței și competenței lor.

Nici consiliile artistice nu-și îndeplinesc întotdeauna în mod satisfăcător misiunea de a contribui cu îndrumări explicite și eficiente la desăvîrșirea lucrărilor românești prezentate. Apropiindu-se cu interes de noile creații, membrii consiliilor trebuie să dea dovadă — alături de un sănătos spirit critic — de multă solicitudine și dragoste pentru munca artistică a autorilor din acest domeniu.

Toată această filieră, de la primirea lucrării, trecînd prin comitetul de lectură, pînă la consiliul artistic, se cere a fi urmărită de către secretariatul artistic într-o strînsă legătură cu direcția instituției, în așa fel încît procesul de definitivare să se desfășoare într-un ritm cît mai accelerat. Nu încape îndoială că dacă s-ar fi lucrat în acest mod, n-am fi fost nevoiți să consemnăm lipsa oricărei premiere românești în stagiunea trecută la cele două instituții muzicale fruntașe pe țară.

Unul din mijloacele prin care creația românească pentru scena lirică ar putea fi sprijinită, este și acela al înființării, pe lîngă instituțiile respective, a unor studiouri experimentale. În acest cadru ar putea fi prezentate cu titlu experimental (pentru început cu decoruri și costume existente sau adaptate necesităților lucrării) creațiile românești care necesită o prealabilă confruntare cu scena. În chipul acesta, s-ar putea obține o viziune mai clară asupra spectacolului, urmînd ca, în cazul confirmării valabilității lucrării, să se treacă la montarea ei, în forma corespunzătoare exigențelor de finisaj artistic, pe scena mare a teatrului. Crearea studioului ar constitui totodată și un mijloc de afirmare a elementelor valoroase din generația tînără.

Stimularea creației românești pentru teatrul liric ridică, așa cum s-a văzut, probleme multiple. Dispunem de forțe artistice superioare, capabile să dea viață unor lucrări de valoare, dar care trebuie solicitate, îndrumate și sprijinite. Din conlucrarea activă a compozitorilor și libretiștilor, dornici să se afirme în acest domeniu, cu toți factorii de răspundere ai teatrelor muzicale, este de nădăjduit că patrimoniul nostru artistic se va îmbogăți cu noi lucrări, demne de epoca pe care o trăim.

NOTE

Radio Paris a transmis, în interpretarea Orchestrei Radioteleviziunii române, un program cu lucrări de Ion Dumitrescu, André Jolivet, Claude Debussy, Ovidiu Varga, Maurice Ravel (dirijor J. P. Kreder) și Zeno Vancea (dirijor Iosif Conta). La Radio Rio de Janeiro s-au transmis lucrările „O zi de vară" și „Priculiciul" de Zeno Vancea.

★

La 25 mai a fost interpretată de către Jacqueline și Marcelle Heuclin, într-un concert de muzică de cameră, Sonata nr. 2 pentru violoncel și pian de George Enescu. Cîteva săptămîni mai tîrziu, a fost prezentată și sonata a 3-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc" (Geneviève Joy — Mark-Claude Theuveny). Sonata pentru violoncel este considerată de Lily Bienvenu, în cronica de concert din „Guide du Concert", ca o operă magistrală. Prima audiție a lucrării la Paris aparține lui Pablo Casals.

★

In încheierea unei critici vehemente la adresa unui recital de vioară dat de curînd la Paris, cunoscutul critic Antoine Golèa citează, ca un model de urmat, interpretările lui George Enescu: „Imi amintesc de programele unui Enescu, în tinerețea mea. Recitalurile nu cuprindeau niciodată sonate în înțelesul clasic sau romantic al cuvîntului; acestea erau rezervate unor ședințe speciale, în care Enescu, a cărui memorie era prodigioasă, își cînta partea sa avînd partitura în față străduindu-se să formeze cu pianistul un singur corp muzical."

(Guide du concert, nr. 394, 6—19 iulie).

Cîntăreți români care au participat la spectacole în Uniunea Sovietică în prima jumătate a anului: Elena Dima Toroiman (în Transcaucazia), Elena Cernei (Moscova, Leningrad, Baku, Lvov, Odesa), Ion Piso (Moscova, Minsk), Cornel Stavru (Sverdlovsk, Celiabinsk, Taşkent), Nicolae Herlea (Leningrad, Tbilisi, Novosibirsk, Kiev, Moscova).

★

După cum se știe, din inițiativa Consiliului Mondial al Păcii, în acest an are loc centenarul marelui savant român Gheorghe Marinescu (1863—1938), fondatorul neurologiei românești și unul dintre fondatorii neurologiei moderne. Medic, biolog, autor al unor lucrări științifice de renume, Gh. Marinescu a fost un înflăcărat patriot și umanist.

El nutrea de asemenea o vie pasiune pentru muzică și muzicieni, frecventa cu asiduitate concertele și spectacolele de operă, iar în copilărie cînta în cor.

Cu George Enescu stabilise o puternică și durabilă legătură sufletească. Pe o fotografie dedicată savantului, muzicianul a scris „Scumpului meu sfătuitor din tinerețele mele, admirațiune și recunoștință neclintită: George Enescu, Noembrie 1934". Din corespondența celor doi oameni iluștri mai desprindem următoarele rînduri scrise de Gh. Marinescu: „Scumpe Domnule Enescu. N-am avut deosebita plăcere de a vă vedea în Academie, de mult timp. Prepar o lucrare asupra conformației urechii la muzicanții celebri și într-un studiu de acest fel am văzut și o fotografie a D-voastră, de profil... In dorința de a vă revedea, rămîn al D-voastră, cu totul devotat"...

Legăturile afectuoase care au existat între Gh. Marinescu și G. Enescu constituie un exemplu de solidaritate a oamenilor de valoare care au militat în trecut pentru progresul culturii noastre.

Muzică instrumentală

Luna de sfîrşit a stagiunii nu a însemnat un descrescendo al vieţii noastre muzicale. Faptul că în această perioadă au apărut pe estradă unii dintre cei mai apreciaţi interpreţi ai noştri a contribuit îndeosebi la atractivitatea concertelor.

Încheierea festivă a adus-o şi de astă dată *Simfonia a IX-a* de Beethoven a cărei interpretare, sub bagheta maestrului George Georgescu, a devenit o tradiţie. Prezenţa unui public numeros care a salutat cu entuziasm realizarea colectivului artistic al Filarmonicii (solişti Emilia Petrescu, Martha Kessler, Ion Piso şi Marius Rintzler) şi a apreciatului ei conducător, denotă că repetatele audiţii ale capodoperei beethoveniene nu fac decît să sporească an de an interesul pentru această lucrare, să actualizeze în permanenţă înaltul ei mesaj uman.

Fără îndoială că nu numai acest ultim succes situează Filarmonica „George Enescu" pe cel mai important loc în viaţa noastră muzicală. Este de remarcat însă că, raportat la posibilităţile considerabile pe care le-a demonstrat atît în ţară cît şi peste hotare, Filarmonica nu ocupă acelaşi loc fruntaş în ceea ce priveşte îndeplinirea unei misiuni de căpetenie : promovarea noilor creaţii romîneşti. Prin numărul încă mic de prime audiţii pe care Filarmonica îl programează anual, ea face ca ponderea în acest domeniu să atîrne de partea celorlalte colective bucureştene, orchestrele Radioteleviziunii şi Cinematografiei.

Ar fi de dorit ca în viitoarea stagiune Filarmonica să devină o tribună de la care să fie înfăţişate judecăţii publicului nostru cele mai noi lucrări ale compozitorilor romîni ; programele ei, în ansamblu, să alcătuiască un tablou viu al creaţiei romîneşti *actuale*.

În acest fel Filarmonica bucureşteană îşi va însuşi acel bogat material cu care are datoria să ne reprezinte şi în faţa publicului din străinătate.

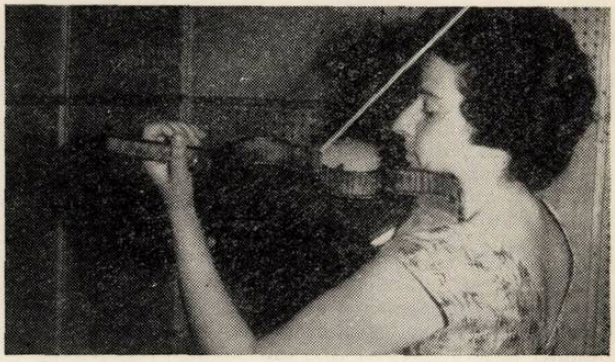
CONCERTE SIMFONICE

Recent întoarsă din turneu, Filarmonica de Stat George Enescu ne-a oferit sub conducerea dirijorului Mircea Basarab o versiune şi mai bine închegată a *Simfoniei a IV-a* de Brahms decît cea anterioară. Pornind de la arhitectura vastă şi solidă a lucrării, dirijorul a căutat să reliefeze mai ales caracterul ei monumental. De aceea nu lirismul nostalgic, visarea melancolică, ce se degajă bunăoară din tema principală a primei părţi sau din Andante au predominat ci tocmai vigoarea şi patosul născute din ciocnirea dramatică a dezvoltărilor (în prima şi ultima parte), măreţia secţiunii mediane a Andante-lui, impetuozitatea Scherzo-ului. Elementul epic, foarte evident în simfonie, a fost cu precădere reliefat de dirijor, care a reuşit în acest fel să asigure echilibrul şi unitatea de conţinut a lucrării, evitînd una din acele interpretări axate pe nostalgia mistuitoare, cu accent pe concluzia tragică adusă de Passacaglie.

Solistul concertului, violonistul Ion Voicu, a interpretat concertul de Paganini, piesă cu care a repurtat succese chiar în recentul turneu. Agilitatea lui Ion Voicu este bine cunoscută ; trebuie spus însă că ea a fost dublată de această dată de o mai mare siguranţă, care i-a permis o execuţie strălucitoare, lipsită în mare măsură de amprenta oarecum improvizatorică pe care o vădea înainte.

★

Concertul simfonic popular al orchestrei de studio a Radioteleviziunii a scos în prim plan apariţia pe estradă a unei tinere violoniste în plină afirmare. În *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn, Cornelia



Cornelia Bronzetti

Bronzetti a arătat pe deplin posibilităţile sale de creştere. Atît în prima parte dar mai ales în jucăuşul rondo final solista a cîntat cu vervă şi virtuozitate dovedind progres tehnic. Poate că mai multă căldură imprimată părţii mediane ar fi adus o şi mai mare varietate a stărilor emoţionale. Orchestra a realizat un bun acompaniament sub bagheta lui Ion Drăcea, iar în tumultoasa uvertură *Carnavalul roman* de Berlioz s-a ridicat la nivelul primei formaţii simfonice a Radioteleviziunii. Foarte bine primite de public au fost ariile din opere de Dargomîjski, Wagner, Weber şi Verdi în care au apărut cîntăreţi de renume, ca Petre Ştefănescu-Goangă şi Ioana Nicola-Ştirbei.

MUZICĂ DE CAMERĂ

Formaţia artiştilor emeriţi Valentin şi Ştefan Gheorghiu, Radu Aldulescu este de multă vreme cunoscută publicului nostru, bucurîndu-se de un renume bine meritat şi peste hotare. Programul din Sala mică a Palatului R.P.R. — prezentat ca atare şi cu mulţi ani în urmă — a cuprins triourile de Beethoven (în si bemol) Arenski şi Valentin Gheorghiu, lucrări ce alcătuiesc repertoriul ei de bază. De aceea, interpretarea a scos pe deplin în relief calităţile individuale, unanim recunoscute, ale fiecăruia dintre mem-

Ştefan Gheorghiu

Radu Aldulescu

bri şi mai ales omogenitatea formaţiei. Nu putem să nu amintim însă că publicul aşteaptă — dat fiindcă aceasta este cea mai valoroasă dintre formaţiile de cameră existente — o îmbogăţire a repertoriului cu lucrări aparţinînd celor mai diverse stiluri din literatura clasică şi contemporană şi mai ales cu cele scoase la iveală de compozitorii noştri în ultimii ani.

Tot în Sala mică a Palatului R.P.R. a avut loc un concert de muzică contemporană susţinut de tineri interpreţi. Ea a prilejuit constatări îmbucurătoare în ceea ce priveşte posibilitatea dezvoltării în viitor a muzicii noastre de cameră.

Formaţia alcătuită din Alexandru Todicescu — vioara I-a, Mircea Constantinescu — vioara II-a, Otto Roth — violă, Götz Teutsch — violoncel a prezentat cu o surprinzătoare acurateţe şi cu o deplină înţelegere a stilului, dificilul *Cvartet nr. 2* de Bartók. Într-o lucrare cu o factură foarte variată, în care compozitorul utilizează din plin resursele coardelor, interpreţii au reuşit nu numai să redea cu fidelitate textul ; ponderea şi siguranţa cu care au cîntat le-a permis să evidenţieze episoadele culminante şi suprapunerile de planuri sonore, creînd, mai ales în încheierea lentă a ciclului, o atmosferă de intensă emoţie.

Acelaşi cvartet de coarde, căruia i s-au adăugat Maxim Nicolae — flaut, Elena Mihai — oboi, Aurelian Octav Popa — clarinet, Wilfried Bargel — fagot, Ilie Caloianu — corn, a executat şi *Simfonieta op. 1* de Benjamin Britten. Poate cu mai puţină claritate decît în cazul precedent, formaţia a reuşit totuşi să redea intenţiile expresive ale compozitorului englez, scriitura instrumentală bine individualizată. Debutul cornistului Paul Staicu în calitate de dirijor a fost promiţător, dar încă nu poate fi considerat concludent.

Cele 4 lieduri pe versuri de Klaus Kessler ale compozitorului Wilhem Berger au prilejuit mezzosopranei Martha Kessler o interpretare de adîncă interiorizare. Bazate pe un limbaj accesibil, comunicativ, liedurile lui Wilhelm Berger continuă bunele tradiţii ale liedului romantic, cu accentul pe melodia cantabilă, curgătoare, discret acompaniată pianistic.

Sonata pentru clarinet şi pian de Marcel Mihalovici se integrează perfect în maniera compozitorului, avînd o scriitură întrucîtva aridă cu o ambianţă tonală instabilă. Este meritul clarinetistului Aurelian Octav Popa care printr-o interpretare inteligentă, plină de muzicalitate a reuşit să prezinte lucrarea în cea mai favorabilă lumină. Prin calităţile sale tînărul laureat al concursului „Primăvara la Praga" se anunţă un solist de prim rang şi pentru concertele simfonice.

RECITALURI

Sonate de Schumann, Chopin şi Brahms — trei dintre marii „poeţi ai pianului" — a cuprins programul pianistului Eugen List (SUA). A fost una dintre manifestările acestei luni care ne-au lăsat o impresie deosebită. Arta interpretativă a lui Eugen List se situează la nivelul unei profunde înţelegeri şi tălmăciri a textului muzical. Este unul dintre acei pianişti a căror supleţe şi cantabilitate în execuţie se asociază cu o largă viziune asupra piesei. Aceste calităţi au putut fi intuite de auditori chiar din prima lucrare — *Sonata în sol minor* de Schumann — cîntată cu muzicalitate, deşi cu unele precipitări şi mici imperfecţiuni.

Sonata în si bemol minor de Chopin a constituit o realizare cu adevărat magistrală. Pianistul a ştiut să redea în profunzime conţinutul lucrării, reuşind să restituie fiecărei părţi semnificaţia psihologică. Allegro-ul, care epuizează toate resursele temei zbuciumate în dezvoltare, aducînd în repriză numai tema secundă, a constituit momentul culminant. Scherzo-ul, executat în plină forţă şi cu o mare plasticitate, a continuat atmosfera primei părţi. Marşul funebru s-a înscris şi el în curba dramaturgiei, aducînd totodată o concepţie personală. Pianistul a căutat să creeze maximum de tensiune în marşul propriu-zis ale cărui fraze se succedau cu durere şi solemnitate pentru a încheia calm, consolator. Cantilena părţii mediane a răsunat apoi simplu, liniştit, fără rubatouri sau sublinieri ostentative. De altfel această artă a cîntatului legato a frazării extrem de plastice, am putut-o urmări şi în felul în care Eugen List a interpretat trioul din scherzo. Finalul — Presto a fost cu adevărat halucinant. Pianistul a condus torentul neîntrerupt care îi sugera lui Rubinstein „vîntul ce şuieră pe mormintele patrioţilor căzuţi în luptă" cu o putere de sugestie uimitoare şi cu o tehnică impecabilă.

Sonata nr. 1 de Brahms pe tema unui cîntec popular a fost interpretată cu aceeaşi bravură şi cu masivitatea impusă de factura pianistică a lucrării ; neavînd însă diversitatea de conţinut a celei precedente n-a reuşit să captiveze în egală măsură.

Vom menţiona dintre piesele mici doar preludiul *Foc de artificii* de Debussy în care Eugen List a făcut încă o dată dovada forţei sale de evocare, uzînd de această dată din plin de efectele sonore măiestrit îmbinate în piesa compozitorului francez.

★

Muzica preclasică a fost reprezentată şi în această lună printr-un recital care ne-a oferit o satisfacţie artistică deplină.

În interpretarea violoncelistului Radu Aldulescu acompaniat la orgă de Horst Gehann piesele rar executate, de Corelli, Purcell, Barrière, Caix d'Hervelois, au căpătat distincţia şi spiritualitatea impusă de o autentică redare a stilului. Fondul armonic prelung şi discret al orgii a servit cantabilitatea violoncelului mult mai bine decît acompaniamentul unui eventual clavecin sau pian, reuşind astfel crearea unei ambianţe deosebit de sugestive. Radu Aldulescu se dovedeşte foarte înzestrat pentru interpretarea muzicii preclasice. Cu sensibilitatea şi noblеţea cîntului său abordarea unor alte lucrări din acest domeniu ar fi oricînd bine venită.

Se cuvine apreciată şi apariţia solistică a lui Horst Gehann care, mai ales în preludiul şi tripla fugă în mi bemol major de Bach, a reuşit o construcţie sonoră monumentală realizată cu vigoare şi sobrietate.

TINERI INTERPREŢI

Pianistul Albert Guttman a prezentat un program foarte echilibrat care reflectă totodată posibilităţile sale actuale. Cîntul său este îngrijit, chiar meticulos, cu nuanţe bine gîndite, ce denotă o îndelungată pregătire. De remarcat este şi sunetul său, consistent, expresiv. Atît în sonatele de Mozart şi Beethoven cît şi în poloneza de Chopin pianistul a arătat o concepţie bine închegată asupra pieselor, o tehnică satisfăcătoare dar nu s-a putut elibera în întregime de o anumită rigiditate scolastică. Abia în *Valsul trist* de Sibelius, cîntat cu degajare şi fantezie, am putut admira realele sale posibilităţi de interpret.

Violoncelistul Peter Sopov a arătat o predilecţie deosebită pentru cantilenele larg desfăşurate, în spirit romantic, în care îşi poate valorifica tonul cald, mlădios. De aceea *Sonata nr. 1* de Saint-Säens a constituit momentul cel mai atractiv al recitalului său, avînd un partener atent şi subtil în Alexandru Hrisanide (pian).

Din restul programului mai puţin realizată a fost *Sonata nr. 3* de Bach în care numai pianul a reuşit să menţină echilibrul discursului muzical, intervenind însă cu o sonoritate uneori excesivă.

Violonistul Paraschiv Frîncu a prezentat un program axat în majoritate pe piese de virtuozitate. Cu toate acestea ceea ce am reţinut în mod deosebit a fost Adagio şi Fuga din *Sonata I în sol minor pentru voară* de Bach, în care i-am admirat claritatea cu care a ştiut să sublinieze fiecare intrare tematică, deşi au existat şi unele impurităţi în execuţie. Ne-am putut da seama că Paraschiv Frîncu posedă o deosebită siguranţă de atac şi multă dezinvoltură în interpretare, calităţi pe care ne aşteptam să le vedem valorificate mai ales în piesele următoare. În mod surprinzător însă *Capriciile* de Paganini şi în bună parte *Fantezia* de Driesen — puncte de greutate ale programului — au arătat o inexplicabilă lipsă de concentrare şi control asupra intonaţiei, fapt care a anihilat intenţiile violonistului. Doar *Scherzo-Tarantelă* de Wieniawski a marcat o revenire la nivelul obişnuit al interpretului.

AL. LEAHU

Richter la Braşov şi Iaşi

În trecere prin ţara noastră, renumitul pianist sovietic a dat un recital la Braşov. Personalitatea sa deosebită ne-a apărut înzestrată cu o uimitoare linişte interioară care îi dădea acea siguranţă desăvîrşită. El a inclus în prima parte a recitalului trei sonate de Beethoven (Op. 14 nr. 1, nr. 2 şi Op. 22). Logica discursului său intepretativ, forţa de convingere a expresiei a dat fiecărei teme cadrul său apropiat, climatul său specific. Maestru al construcţiilor sonore, interpretarea lui s-a distins prin maturitatea concepţiei, prin concordanţa şi proporţionalitatea părţilor componente şi subordonarea amănuntelor faţă de întreg, prin înţelegerea clară a contrastelor.

Va rămîne întipărit în memorie sunetul cald, catifelat, al primei fraze din sonata în sol major, amintind parcă acea caracterizare pe care şi-o făcea însuşi Beethoven considerîndu-se „Tondichter" — poet al sunetelor ; sau remarcabilul staccato care a făcut ca tema de marş din andantele aceleiaşi sonate ori tema I cu caracter ritmic a sonatei în mi bemol să cîştige o nouă şi puternică vitalitate. Stăpînirea desăvîrşită a pauzei „sonore" împletită cu admirabilul simţ al contrastelor a conferit finalurilor o extraordinară impresie de voie bună şi umor.

Cele 3 preludii şi fugi de Şostakovici, ascultate în continuare, au relevat noi aspecte ale talentului său în puritatea conducerii melodiei şi folosirea posibilităţilor lirice ale instrumentului.

Recunoscut ca interpret deosebit de valoros al creaţiei lui Prokofiev, Richter şi-a încheiat programul cu Sonata a VI-a, una dintre cele mai monumentale opere pianistice ale marelui compozitor. Interpretarea îndrăzneaţă, plină de temperament şi libertate a pianistului a mpresionat prin lirismul de o mare calitate şi discreţia cu care a redat forţa emoţională a lucrării. În schimb, în culminaţiile fantastice ale încordării tragice, el nu a atins tensiunea emoţională din interpretările precedente, datorită în mare măsură şi acusticii catifelate a sălii care estompează sunetele.

În Viziuni fugitive şi în piesa de Debussy oferite la bis, Richter a reuşit să dea un extraordinar relief şi plasticitate imaginilor muzicale.

Plecînd de la recital ne-au revenit în minte cuvintele lui Şostakovici : „măiestria interpretării începe acolo unde nu auzim decît muzică, unde admirăm interpretarea inspirată şi uităm cum şi prin ce mijloace tehnice a realizat muzicianul un anumit efect expresiv" — ceea ce sintetizează admirabil arta acestui mare maestru al pianului.

GEMA ZIMVELIU

Recentul recital al lui Richter la Iaşi va rămîne un exemplu de artă interpretativă. Prim parte a cuprins sonatele de Beethoven nr. 9, 10 şi 11.

Muzica lui Beethoven se dezvăluia sub degetele lui Richter pe toate planurile. De aici şi bogăţia ei, nu numai structurală, ci şi emotivă. Richter ştie să reliefeze tot ce se cuvine să stea pe prim plan şi să scoată la lumină orice subtilitate.

A însemnat mult să putem asculta pe un stăpînitor al stilului sobru şi limpede, al sonorităţilor clare şi bogate, al resurselor de expresie inepuizabile. Pentru Richter aceasta se dovedeşte a fi obişnuitul.

Richter a introdus pe auditori în partea a doua a recitalului, cu forţe şi perspective noi, în acelaşi timp cu căldură, în sfera muzicii lui Şostakovici (trei preludii şi fugi), iar apoi în monumentala lucrare pianistică — sonata a VI-a op. 82 de Prokofiev. Contraste între ceea ce este viguros şi dominant, încordări tragice, tensiuni puternice le-am întîlnit, pe rînd, în această lucrare.

Richter a evidenţiat acestea cu uşurinţa firescului, cu transpunerea celui care poate să pătrundă, să cuprindă şi să redea esenţa muzicii.

C. DEDIU

Cîntă ţara mea, un nou spectacol al Ansamblului C. C. S.

De curînd, Ansamblul de cîntece şi dansuri al C.C.S. a susţinut un nou spectacol, pe care îl prezintă în turneul său estival — „Cîntă ţara mea".

Primul punct al programului este un omagiu adus glorioaselor lupte muncitoreşti din 1933 : *Poemul Grivi ţei*, lucrare vocal-simfonică de amploare a lui Florin Comişel, pe versuri de Victor Tulbure. Poemul are un caracter epico-liric pronunţat, compozitorul utilizează o gamă largă de intonaţii — citate din cîntece revoluţionare ale epocii (Alarmă, Alarmă la C.F.R., Internaţionala ş.a.), elemente de cîntec de masă. Se remarcă adîncirea expresiei prin utilizarea unei scrieri polifonice în puncte culminante, ceea ce conferă discursului muzical mobilitate şi forţă. Trecutul de eroice lupte ale clasei muncitoare este înfăţişat prin prisma prezentului luminos. Montarea (Hero Lupescu) întăreşte, prin mişcarea maselor corale, ideea de bază a poemului : lupta muncitorilor, conduşi de partid, pentru o viaţă mai bună. Excesul de mişcare îngreunează însă, întrucîtva, transmiterea mesajului.

Spectacolul conţine şi cîntece de masă *(Grădina mea, patria mea* de D. Bughici, *Cîntec de întrecere* de M. Neagu, *Cîntare Republicii noastre* de L. Profeta), unele de mai mare amploare, a căror tratare scenică lipsită de rigiditate, precum şi căutarea de noi soluţii de ansamblare vocal-instrumentală sporesc interesul spectatorului.

Coregrafia se remarcă prin fantezie. Cel mai reuşit număr apare cel care întruneşte cîntece si jocuri de pe meleagurile patriei ; suita este bine închegată, variată şi atractivă (muzica de Gh. Dumitrescu, C. Arvinte şi M. Trandafir, coregrafia de C. Costea şi Tita Sever), costumele reprezentative, viu colorate.

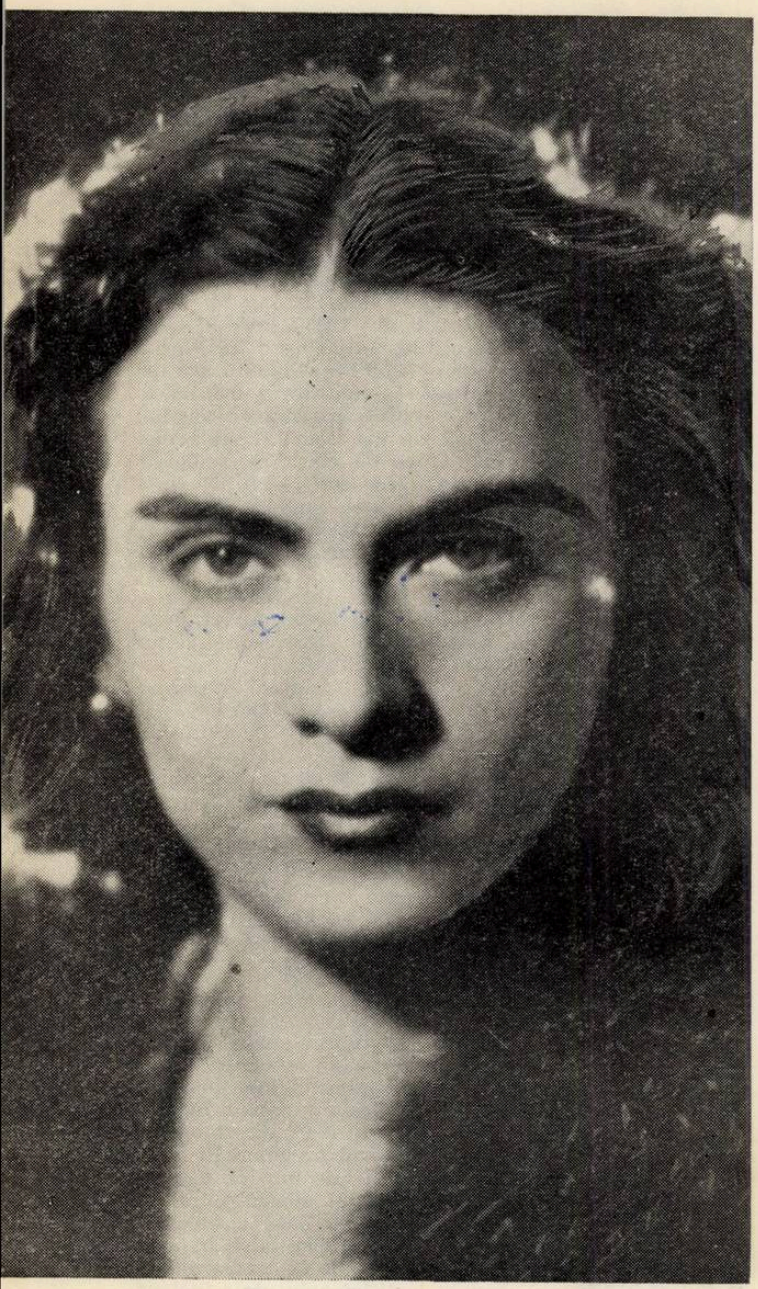
Miniaturile coregrafice sînt tablouri care înfăţişează aspecte din viaţa şi munca tineretului, unele cu caracter satiric. Montarea, ca şi coregrafia (Vladimir Badea) şi costumele au un pronunţat caracter revuistic. Această abatere de la specificul ansamblului face fără îndoială ca spectacolul să fie mai atractiv, dar nu încalcă oare domeniul unui alt gen — estrada ? Acest aspect strică şi unitatea spectacolului, fiind pregnant în *Mărgăritare* (tablou muzical coregrafic de muzică uşoară, aranjat de Fl. Delmar) şi în finalul spectacolului — *Într-o dimineaţă de vară...* Ideea de bază a acestuia din urmă, de a sublinia frumuseţile Capitalei, nu este servită de subiectul inconsistent — de fapt un pretext. Totodată, acest tablou nu-şi justifică rolul de a încheia un spectacol care debutează cu o temă majoră.

Trebuie subliniată contribuţia regiei (Petru Mihail), care a folosit posibilităţile textelor, a scenografiei (George Voinescu), ingenioasă şi plină de fantezie, conducerea muzicală a lui Victor Popescu.

Urmărirea unei idei principale a întregului program, menţinerea în specificul ansamblului de cîntece şi dansuri ar fi ridicat calitatea acestui spectacol care, fiind prezentat în numeroase centre din ţară, trebuie să constituie un model de artă scenică, muzicală şi coregrafică.

PETRE CODREANU

Aspect din spectacolul C.C.S. „Cîntă ţara mea"



Maria Tănase

S-a stins din viaţă, la 22 iunie a.c., una din cele mai apreciate interprete populare — Maria Tănase. De preţuirea de care s-a bucurat această neîntrecută cîntăreaţă populară şi-au putut da seama toţi cei care au văzut mulţimea mare de oameni veniţi să-i aducă ultimul lor salut.

Sînt foarte puţini cei care au ştiut exact cine a fost Maria Tănase, cu toate că numele ei a fost rostit de mii şi mii de iubitori ai cîntecului nostru popular. În semn de admiraţie pentru deosebitul său talent interpretativ, dar şi cu gîndul la cei ce în viitor vor dori să ştie cît de puţine lucruri despre ea, vom prezenta succint personalitatea şi meritele acestei artiste populare.

Maria Tănase, născută în anul 1913, a fost fiica unui grădinar modest de la marginea Bucureştilor. La vîrsta potrivită nu a urmat vreo şcoală muzicală specială şi nici mai tîrziu nu a făcut acest lucru, singurul ei învăţător în arta muzicală fiind poporul.

Începutul carierei sale artistice se plasează în anul 1937, cînd îşi face apariţia pe scenele bucureştene, la postul de radio, ca şi în diferite concerte în care figura şi cîntecul popular. Frumuseţea chipului său ca şi vocea-i puternică şi caldă au impus-o chiar de la început ca mare cîntăreaţă, devenind în scurt timp mult apreciată de publicul bucureştean.

Maria Tănase a rămas credincioasă cîntecului popular pe care l-a cunoscut şi l-a îndrăgit de mică.

Activitatea sa de interpretă nu s-a mărginit la Bucureşti, şi nici la graniţele patriei noastre, ci, cu acelaşi succes răsunător, a încîntat mii şi mii de ascultători, făcînd cunoscute frumuseţile cîntecului nostru popular.

La început, repertoriul său era format în primul rînd din cîntecele suburbiei bucureştene şi din cele olteneşti care se impuneau tot mai mult gustului publicului. Mai apoi, Maria Tănase a inclus în repertoriul său cîntece din toate regiunile ţării şi din mai toate genurile. Sintetizînd tot ce era mai valoros din punct de vedere artistic în mediul în care trăia, culegînd cîntece de prin sate, tîrgurile şi oraşele prin care cutreiera, schimbînd textul necorespunzător al unei melodii frumoase sau adaptînd melodii realizate unor texte care vorbeau direct sufletului său de artistă, Maria Tănase ajunsese să-şi creeze un repertoriu de aproape 400 de piese. Temele sale preferate sînt : sentimentul gingaş al dragostei, satira, tema socială şi, în general, cele în care clocoteşte optimismul, setea de viaţă.

Dar Maria Tănase nu este mare cîntăreaţă numai pentru că a avut un repertoriu atît de bogat şi de variat ci şi pentru felul în care cînta şi interpreta cîntecele sale. Asemenea marilor interpreţi, Maria Tănase nu reproducea pur şi simplu un cîntec, ci îl crea din nou, de fiecare dată, pe măsura sentimentelor ce o stăpîneau în momentul cîntării. Preluînd tot ce era mai valoros în modul de interpretare al celor din mediul în care s-a născut şi a crescut, al cîntăreţilor reprezentativi din mai toate regiunile ţării, pe care a avut ocazia să-i asculte, şi îmbinînd această moştenire cu propria sa experienţă de scenă, pe care a interpretat şi alte genuri, Maria Tănase a ajuns să-şi creeze un stil personal. Agogica şi dinamica joacă un rol de prim ordin în interpretarea ei, făcînd uz de continui oscilaţii în mişcare, ca şi de nuanţe adesea contrastante. Cînd sentimentele ce o stăpîneau irumpeau năvalnic, Maria Tănase sublinia nuanţat linia melodică, folosind intonaţii apropiate vorbirii. Toate aceste mijloace artistice i-au îngăduit să „zică“ — după expresia poporului — piesele pe care le interpreta, nu numai să le cînte ; cu alte cuvinte i-au îngăduit să redea în aşa fel conţinutul cîntecului încît să meargă direct la inimile ascultătorilor, să le facă să vibreze la unison. Toate acesta au făcut din Maria Tănase o interpretă populară care nu a putut şi nu va putea fi imitată.

În anii regimului de democraţie populară, ea s-a alăturat cu însufleţire constructorilor vieţii noi, interpretînd pentru masele populare creaţiile de veacuri ale acestora. Zilnic putea fi ascultată la Radio, pe scena Teatrului de Estradă sau la locurile de odihnă, făcîndu-i pe mulţi să simtă plăcerea de a trăi.

În ultimii ani ai vieţii sale, Maria Tănase a căutat să împărtăşească şi altora bogata sa experienţă, predînd cursul de canto popular la una din şcolile de muzică din Bucureşti, iar în ultimul timp îndrumînd activitatea artistică a orchestrei populare din Tîrgu-Jiu.

Pentru meritele sale artistice deosebite, Maria Tănase a primit unele distincţii, ca şi titlul de artistă emerită.

Arta interpretativă populară pierde, prin moartea Mariei Tănase, o mare cîntăreaţă care nu va putea fi uitată.

GHEORGHE CIOBANU

Zece ani de la moartea lui Theodor Fuchs

La 9 mai s-au împlinit zece ani de la stingerea din viață a lui Theodor Fuchs, compozitor de o fecundă inspirație, remarcabil pianist, dirijor și animator al mișcării noastre muzicale din trecut.

S-a născut la 4 februarie 1873 într-o mică localitate din Cehoslovacia.

Oferindu-i-se la București un post de cîntăreț, tatăl său se stabilește definitiv în Romînia, cînd Theodor abia trecuse de trei ani. În mediul familial, prielnic dezvoltării sale artistice, băiatul își dezvăluie inclinația deosebită pentru muzică, astfel încît tatăl său îi dă la vîrsta de patru ani primele noțiuni muzicale și îl învață „clavirul".

Cu un obișnuit bagaj de „studii" și sonatine, copilul este prezentat primului director al Conservatorului, Eduard Wachmann, care este de părere să se înscrie, dată fiind constituția sa plăpîndă, abia peste doi ani ca elev al Conservatorului. Astfel, în anul 1881 îl găsim la Conservatorul de Muzică și de Artă Dramatică, chiar la clasa lui Eduard Wachmann. Doi ani de studii încheiați cu succes la tînărul așezămînt al învățămîntului muzical bucureștean sînt continuați la Conservatorul din Viena, centru muzical spre care fusese povățuit să fie îndrumat de către pianistul, celebru în acea vreme, Alfred Grünfeld.

Copilul pleca la Viena cu un repertoriu de astă dată de anvergură, la modă în practica predării instrumentului: „Patetica" de Beethoven, „Rondo brillant" de Weber, Concertul în Re minor de Mozart și Concertul în si minor de Moscheles.

La Viena, tatăl său a dovedit perspicacitate rezistînd tentației — ce se ivise la un moment dat — de a face din talentatul pianist un copil minune, și îl îndreaptă, dimpotrivă, spre o serioasă pregătire profesională.

La Conservatorul din Viena a studiat în principal pianul cu Wilhelm Rauch și nu ușoară i-a fost munca în primii ani cînd a trebuit să-și schimbe maniera execuției și să adopte un ritm, mai rapid în învățarea pieselor, comparativ cu felul în care o făcea la București. Printre profesorii la alte discipline se numărau: Adolph Prosniz — la teorie și istoria muzicii, Franz Crese — la armonie, Robert Fuchs — la contrapunct și fratele acestuia, Johann Nepomuk Fuchs — la compoziție.

După absolvirea celor 6 ani urmați la Conservator, diploma sa purta — ca și aceea a lui George Enescu — semnătura bătrînului director Josef Helmesberger.

Cel ce parcurge afișele vremii sau cei ce l-au cunoscut personal pe Theodor Fuchs, își amintesc prezența vie a artistului în viața concertistică romînească. A apărut în nenumărate rînduri ca solist al orchestrei Ministerului Instrucțiunii, interpretînd mai ales lucrările colegilor săi Stephănescu, Caudella, Cosmovici, Dimitrie Cuclin, George Enescu.

Posedînd nu numai excepționale calități de interpret, dar și o solidă cultură profesională, Theodor Fuchs a fost un pianist acompaniator de înaltă clasă, acel tip de artist care s-a făcut necesar și a dat un imbold de calitate tinerei mișcări interpretative de la noi. El a fost partenerul de neprețuit al tuturor artiștilor romîni care, în grelele condiții ale regimurilor trecute, încercau să se afirme: Popovici-Bayreuth, Elena Teodorini, Hariclea Darclée, George Folescu, George Niculescu-Basu și alții.

Dintre toți însă, împreună cu George Enescu a alcătuit în multe rînduri un cuplu ideal de interpretare a muzicii de cameră, începînd chiar cu primul concert dat de către Enescu în țară la terminarea studiilor sale la Paris. Tot alături de Enescu, Theodor Fuchs a participat la acele acțiuni patriotice din timpul primului război mondial, de susținere a unor concerte în fața răniților din Iași și din Bucureștiul de dinaintea evacuării.

În primele decenii ale acestui secol, vizitele în țara noastră ale unor interpreți de faimă mondială începuseră să se intensifice: Kreisler, Hubermann, Thibaud, Marteau, Karl Flesch, Mișa Elman, Ysaye, Popper, Alexanian, Feuermann. Îi acompania aproape fără excepție Theodor Fuchs cu prestigiu.

Theodor Fuchs a îmbinat încă de la începuturile carierei sale activitatea interpretativă cu cea componistică. Scria, pentru propriile sale apariții publice ca pianist, obișnuitele rapsodii și piese pentru pian, în spirit „național". Dar creația sa se dezvoltă apoi impresionant, datorită unei munci plină de pasiune pe acest tărîm. Prin vasta sa creație — care cuprinde, pentru a enumera numai lucrările importante, șase opere și operete, patru balete, două simfonii, trei rapsodii pentru orchestră, trei concerte, 14 sonate pentru diferite instrumente, piese pentru pian și alte instrumente, un cvartet, un cvintet, lieduri etc. — Theodor Fuchs s-a dovedit deplin stăpîn al meșteșugului marilor forme, al stilului contrapunctic.

Compozitorul nu a rămas în afara tendințelor înaintașilor școlii romînești și apoi a generației primilor creatori de la începutul secolului de a pune bazele stilului național. În creația lui Theodor Fuchs răzbat adesea ecourile muzicii populare orășenești, ecouri desigur trecute uneori prin filiera gustului salonard al vremii.

În linii mari însă, creația sa se altăură romantismului tîrziu al muzicii germane. Atmosfera muzicală a Vienei în care domina personalitatea lui Brahms își lasă cu deosebire amprenta asupra muzicii lui Theodor Fuchs. Este vorba nu numai de filiația cu un anumit tip intonațional, impregnat de lirism și nostalgie, dispus pe mari suprafețe, concretizat în formule armonice și ritmice specific brahmsiene, dar și de tendința de turnare a șuvoiului sentimentelor romantice într-o formă de echilibru clasic, chiar de monumentalitate.

Pianistul, adăpat la nesecatul izvor al literaturii romantice, s-a regăsit poate cel mai puțin în acest domeniu, unde rămîne fără îndoială un eclectic. Contribuțiile sale pedagogice, cuprinse într-o metodă pentru pian și în cele 48 de studii, deși aparțin aceluiași stil romantic, sînt fecundate de măiestria compozitorului care propune, pe lîngă prețioase soluții tehnice și unele sugestii de dezvoltare a muzicalității prin variate procedee contrapunctice și incursiuni în muzica de gen sau în miniatura programatică.

Un domeniu în care a dat naștere unor valori certe este acela al liedurilor sale, scrise în majoritate pe texte germane. Compozitorul nu a mers însă pe calea „wagnerizării" și simfonizării liedului, preferată de un Mahler, Strauss sau Schönberg (în prima perioadă) — ci s-a menținut pe linia miniaturii schubertiene și schumanniene. Împletind recitativul cu melodia simplă, „de cîntec", dînd o notă sobră dar sugestivă acompaniamentului, economisind cu judiciozitate mijloacele melodice armonice și ritmice, liedurile sale conturează o imagine întotdeauna unitară. Ele impresionează prin căldură și sinceritatea inspirației, menținîndu-și și astăzi interesul, într-o măsură egală poate cu creațiile de acest fel ale lui Joseph Marx, reputatul său contemporan.

Asupra romantismului creației lui Theodor Fuchs se impune însă o precizare. El este nu numai o tîrzie ramificație a acestui curent ci și o variantă „autohtonă" a romantismului european ce-și găsise atunci la noi un teren favorabil de dezvoltare, o adeziune indiscutabil mai largă decît ideea unei școli naționale în creație. Este o ultimă consecință a îndelungatului proces de occidentalizare a vieții culturale romînești, propriu secolului al XIX-lea și epocii lui 1848, care în muzică s-a datorat adesea chiar activității unor compozitori străini stabiliți la noi. În mod evident creația lui Fuchs a contribuit prin prestigiul și nivelul ei profesional la instaurarea unui climat de exigență în care aveau să crească tinerele vlăstare ale creației romînești originale.

GHEORGHE FIRCA

Aspecte ale repertoriului în școala medie de muzică

Sfîrșitul de an într-o școală de muzică este — ca în orice altă instituție de învățămînt — un prilej de sărbătoare, cu simpla deosebire că, într-o asemenea școală, cei care se bucură de roadele activității lor au muncit pe două planuri mari de lucru.

În adevăr, în școlile de muzică de 12 ani, atît elevii din ciclul elementar, cît și cei din ciclul mediu (aceștia instruiți după planul secției umaniste) parcurg învățămîntul de cultură generală după planurile și programele de învățămînt ale școlilor elementare și medii teoretice.

Cultura generală muzicală, cultura de specializare muzicală împreună cu studiul individual — studiu apreciat la 2—3 sau 4 ore zilnice — alcătuiesc o amplă activitate care, dacă egalează (ca timp) cerințele de cultură generală, solicită în schimb un surplus important de energie nervoasă.

Cunoaștem multiplele solicitări ale întregii noastre ființe pe care le implică o intensă activitate artistică. Este util să le cunoaștem și, mai ales, să nu le uităm, în toate ocaziile în care apreciem activitatea sau rezultatele obținute în învățămîntul artistic din țara noastră. Reforma învățămîntului din 1948 a pus bazele unei educații multilaterale, menită să crească un artist de tip nou. Acest artist, înarmat cu o pregătire profesională de înalt nivel, cu o cultură generală egală cu aceea a tuturor tinerilor care se specializează după un examen de maturitate, va fi capabil să discearnă sensurile adînci ale misiunii sale în societate.

Artistul de tip nou va fi un propagandist al artei poporului său, un element demn să participe activ la revoluția culturală din patria sa.

Pentru rezolvarea acestei sarcini importante au fost create cele trei cicluri, elementar, mediu, superior. Educația multilaterală se întinde pe 18 ani (un an preșcolar, 8 ani ciclul elementar, 4 ani ciclul mediu și 5 ani ciclul superior).

Înlănțuirea firească a acestor cicluri, dar mai ales echilibrul educației complete, trebuie să se sprijine, în primul rînd, pe o solidă pregătire profesională. Această pregătire reprezintă un complex de date artistice-didactice și poate fi asigurată numai prin anumite condiții de realizare.

Trecerea de la vechiul sistem de învățămînt la noua școală s-a făcut treptat.

Școala de Muzică de 12 ani nr. 1 din București este una dintre primele instituții care au izbutit să reflecte principiile reformei, înregistrînd permanent o consolidare a noului învățămînt și un mers ascendent în viața sa de instituție școlară, astăzi fruntașă pe țară.

Au trecut 14 ani de la înființarea ei, dar fiindcă ciclul elementar a fost realizat treptat, începîndu-se mai întîi cu clasa a VI-a, apoi cu a V-a, a III-a și abia mai tîrziu cu clasa I, școala nu a dat încă promoția de 12 ani, cu cele două cicluri complet parcurse.

Programa analitică a fost continuu îmbunătățită, urmînd în mod firesc trecerea treptată a ciclului de bază și dezvoltarea treptată a ciclului mediu.

Chiar prezenta programă analitică (redactată pentru cele două cicluri complete) va fi extinsă, fiindcă exigențele învățămîntului artistic superior cer în permanență ridicarea nivelului repertoriului ciclului mediu, ciclul specializării certe și al consolidării tehnicii.

Învățămîntul superior nu-și poate atinge scopurile și realiza sarcinile sale importante și imediate, de a desăvîrși o personalitate artistică, dacă ciclul mediu ar da elemente insuficient dezvoltate. Ciclul mediu, plasat între 14—18 ani, trebuie să realizeze, la vîrsta cea mai potrivită dezvoltării talentului muzical—instrumental, pregătirea cea mai apropiată de exigențele formei concertistice. Ciclul superior nu are durata necesară aprofundării problemelor repertoriului de maturitate (Bach, Mozart, Brahms) ; de asemenea nu ar putea aborda și rezolva repertoriul contemporan (Prokofiev, Șostakovici, Bartók și compozitorii romîni), dacă ar fi obligat să trateze aceleași aspecte, care cad în sarcina ciclului mediu. Cine cunoaște aceste date nu poate fi surprins că repertoriul școlii medii asigură dezvoltarea spre concertistică a talentelor pe linia virtuozității (fără abandonarea dezvoltării muzicale, bineînțeles) prin lucrări de Wieniawski, Mendelssohn, Chopin, Saint-Säens, Lalo. N-ar trebui să apară surprinzător nici faptul că unii autori figurează atît în programa analitică a ciclului mediu cît și în programa Conservatorului, fiindcă aceste programe, care gradează și asigură dezvoltarea unui *învățămînt individual* și *artistic*, sînt doar călăuze pentru profesorul care are de educat și de desăvîrșit fiecare talent în parte, *după cele mai subtile date ale fiecărui elev*. Programa analitică a învățămîntului muzical instrumental nu poate stabili limite superioare precise ci doar limite inferioare, programe minimale, raportate la cele mai comune posibilități. *În afara gradației* și *acestei limite inferioare*, care constituie *obligații stricte ale programei*, profesorul se orientează suplu după particularitățile talentului pe care-l are în grija sa, stabilind cu răspundere *ritmul* și *calitatea realizării programei analitice sau ale depășirii ei*. Iată lucruri dificile, delicate și importante asupra cărora critica ar trebui să se aplice cu toată competența cerută.

Școala de Muzică a căutat, încă din primii ani de activitate, să adîncească aceste probleme, care stau în permanență în discuția și atenția cadrelor didactice și a cabinetelor pedagogice.

Așa se explică, firesc, rezultatele cunoscute de iubitorii de muzică, care au urmărit evoluția scolii de muzică și a talentelor deosebite. Amintim, de pildă, absolvirea remarcabilă a violonistului Varujan Cozighian cu Simfonia spaniolă de Lalo, în anul 1952. În anul următor, Conservatorul l-a prezentat cu aceiași piesă la Concursul Festivalului internațional al tineretului din București.

Din aceeași clasă (a profesorului George Manoliu) au absolvit pe rînd elemente ca Iliescu Nicolae. Avv Abramovici, Leonora Geantă, Ilarion Ionescu Galati, Radu Paraschivescu, iar în sesiunea aceasta și Vladimir Hîrsu. Toți au prezentat la absolvire fie Simfonia spaniolă de Lalo, fie concerte (cu factura tehnică apropiată) de Wieniawski, Mendelssohn, Saint-Säens. Cîțiva au izbutit, datorită acestei pregătiri, să abordeze la sfîrșitul Conservatorului lucrări care pînă atunci nu făceau parte din repertoriul lor. Ilarion Ionescu Galați a fost primul violonist romîn care a interpretat cu succes dificilul concert al lui Șostakovici, iar Leonora Geantă prima interpretă a Concertului al doilea de Szymanowski. Toți acești tineri, care s-au format în școala de muzică, au obținut succese de seamă în Concursurile naționale, reprezentînd un aport valoros la viața noastră muzicală.

Şcoala pianistică a cunoscut, de asemenea, în urma Reformei învăţămîntului artistic, un salt calitativ în care contribuţia Şcolii de muzică trebuie menţionată. Sînt bine cunoscute numele tnerilor soliști ca Nicolae Brînduş (cls. prof. Gina Solomon), Constantin Iliescu (cls. prof. Cella Delavrancea), Liana Şerbescu, Florella Geantă, Viorica Diaconu, Theodor Paraschivescu (din cls. prof. Cici Mantta) ; Krimhilda Cristescu (prof. Ada Năsturel), Marietta Leonte (cls. prof. Ana Pitiş), Stelian Constantin (cls. prof. Maria Şova), laureaţi ai diferitelor concursuri, alcătuind, la rîndul lor, un grup care alimentează activitatea solistică din ţara noastră. Alţii (circa 15 absolvenţi) funcţionează ca profesori în ciclul elementar şi mediu şi chiar în Învăţămîntul superior. Soliştii s-au remarcat de pe băncile şcolii medii şi au fost programaţi în concerte simfonice, încă din ciclul mediu.

Nu putem să nu relevăm de asemenea sucesele obţinute în domeniul instrumentelor de suflat: Cornistul Paul Staicu (clasa Prof. Niţulescu), clarinetistul Aurelian Popa (cls. Prof. C. Ungureanu), clarinetista Elisabeta Gregorian (cls. prof. H. Pandescu) laureaţi ai concursurilor internaţionale de la Varşovia, Praga ; flautista Victoria Roman (cls. prof. Alexandru Nicolae), fagoţiştii Victor Carpati şi Rodica Gheorghiu (cls. prof. E. Bîclea), trombonistul Vichenţie Tuşcă (cls. prof. E. Sîngiorzan). Toţi figurează ca elemente deosebit de valoroase : instrumentişti în orchestre şi profesori în învăţămîntul mediu.

Ne-am oprit cu *mai multă insistenţă* la secţiile de vioară şi pian pentru că aceste compartimente, prezentînd realizările cele mai numeroase, suscită totodată şi cele mai importante probleme, printre care apropierea învăţămîntului superior de ţelurile sale fireşti. Este cu totul evident că acest învăţămînt de specialitate, eşalonat pe o perioadă de 18 ani, are misiunea de a obţine rezultate de un nivel artistic mult superior vechiului sistem de învăţămînt.

Aceste gînduri şi aprecieri ne-au fost sugerate de cronica ziarului „Informaţia Bucureştiului" din 4 iunie a.c. în care, din păcate, fără o argumentare detaliată bazată pe date ştiinţifice, se critică repertoriul prezentat de absolvenţii promoţiei 1962—1963 la pian şi vioară : „o pianistă a interpretat Concertul de Saint-Säens şi doi violonişti Simfonia spaniolă de Lalo".

Cronica vorbeşte cu prea multă uşurinţă despre „confuzii" ce dăinuie în învăţămîntul muzical de specialitate şi cere elucidarea „cît mai grabnică" a lor.

Se regretă — în cronică — „absenţa din program a lui Bach şi Mozart". Or, se ştie că o asemenea muzică cere o maturitate de concepţie mai greu de aflat la această vîrstă, cînd muzicalitatea se cultivă îndeosebi pe linia preclasicilor, iar forma concertistică pe linia Bruch, Wieniawski, Lalo, Saint-Säens. Bach şi Mozart figurează şi în programa analitică a Conservatoarelor, fiindcă nu este suficient să se realizeze problemele tehnice respective, pentru a se realiza „interpretarea" muzicii acestor mari compozitori. În sensul acesta, cronica putea să regrete şi absenţa Concertului de Beethoven, care este la rîndul său mai uşor tehnicește decît Lalo sau Wieniawski.

Neînţelegerea problemelor de valorificare a talentului şi a celor de repertoriu decurge din necunoaşterea adîncă a datelor învăţămîntului artistic. Acest învăţămînt este un proces evolutiv de mari subtilităţi didactice şi nu poate fi privit în grabă, dinafară, trăgîndu-se concluzii categorice şi nefundate. Succesul mare, obţinut de concertul absolvenţilor, ne-ar fi dispensat de aceste explicaţii, dar socotim de datoria noastră să ajutăm la dispariţia „confuziilor" care îşi fac loc uneori în presa ce are misiunea importantă de orientare a maselor. Această misiune, ca şi a noastră de educatori, se conjugă în marea acţiune de înflorire a vieţii muzicale, pîrghie importantă în desăvîrşirea revoluţiei culturale din ţara noastră.

E. SUCIU

Eleva Barbalat Florenţa

Audiţia şcolii medii de muzică nr. 2

Activitatea Şcolii medii de muzică de 12 ani se desfăşoară în condiţii optime, într-un local nou, modern, dotat cu tot ce-i trebuie unui locaş de cultură cu profil specific de a da cadre artistice de înaltă calificare.

Producţia pe care am audiat-o anul acesta a fost cu mult mai bine organizată ca cea de anul trecut.

Elevii care au fost programaţi au absolvit cu nota 10 la instrumentele respective. Totuşi, dacă privim numai acest grup redus al „finaliştilor", nu putem uita zecile de elevi foarte buni care n-au putut intra în programul acestei audiţii şi că nivelul lor artistic este mîndria unui întreg colectiv de profesori.

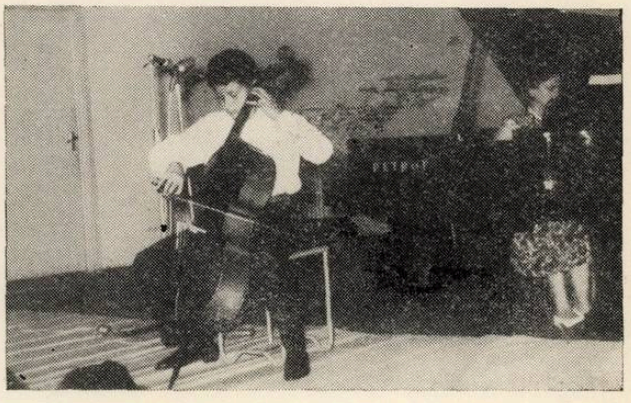
Elevii care au susţinut programul producţiei de sfîrşit de an s-au dovedit elemente talentate, cu aptitudini vădite.

Am putut constata, desigur, deosebiri calitative la aceşti elevi. Cred eu că, unele inegalităţi se datoresc dezvoltării elevilor iar altele, poate, consecinţelor metodelor didactice aplicate.

În această perioadă de formare a elevilor nu putem vorbi de o personalitate cristalizată, finită. Micul instrumentist este, într-o măsură, imaginea profesorului care i-a insuflat elevului concepţiile, credinţa sa în idealurile sale artistice.

Printre elevii care s-au evidenţiat printr-o concepţie interpretativă clară, adecvată stilului, cu sensibilitate şi trăire artistică sînt Manu Cornelia cl. a V-a pian (prof. Siminel) ; Ghencea Luminiţa cl. a IX-a pian (prof. Marbé), Constantin Mihaela cl. a IX-a

Elevul Tudoran Mircea



Elevul Boicu Leonard

pian (prof. Schuller), Rachmuth Anca cl. a IX-a pian (prof. Popişteanu), Barbălat Florenţa cl. a IX-a, pian (prof. Cameniţă). Aceste elemente sînt o speranţă a cadrelor artistice valoroase de mîine.

La vioară s-au impus Văduva Valentina din cl. a VIII-a (prof. C. Sarvaş) şi Dragomir Luca, cl. a XI-a. În interpretarea p. I din concertul de Wianiavsky, acesta din urmă s-a confirmat ca un tînăr cu posibilităţi de virtuozitate şi artistice care de pe acum se ridică la nivel de Conservator (prof. Iftinchi). La violă, singurul element, Herseni Vasile cl. a X-a (prof. N. Rădulescu), ne-a atras luarea aminte prin tonul său cald, rotund şi frumos, frazarea logică, deşi în pasajele de virtuozitate lasă de dorit.

Alţi interpreţi n-au fost la înălţimea celor mai sus citaţi. Leventiu Cornel din cl. a VIII-a n-are calitate sonoră, inegal, rigid, frazarea neclară ; Piesa (scene de balet de Beriot) cred că i-a oferit prea multe dificultăţi tehnice pe care nu le-a rezolvat. Cît priveşte interpretarea, părea străin de cunoaşterea unor elemente esenţiale : frazarea, raportul între sarcina solistică şi acompaniament etc. Cred că unele din deficienţele enumerate (deşi elevul este dotat şi prin muncă şi disciplină va rezolva cele mai sus) au fost amplificate de un instrument îngrat, lipsit de calităţi.

Elevul Duca Nicolae din cl. a IX-a vioară i s-ar recomanda o luptă mai fermă cu emotivitatea şi punerea la punct a unor deficienţe tehnice. Este vorba de rigiditatea mîinii stîngi, vibrato-ul, trilul, calitatea sonoră, iar în interpretare găsirea planurilor contrastante, axate pe sentimentele degajate din conţinutul muzicii ; este un elev cu multă sensibilitate şi muzicalitate de la care aşteptăm frumoase realizări.

Boicu Leonard din cl. a VIII-a fagot, deşi pentru instrumentul de suflat este încă tînăr, ne-a emoţionat prin muzicalitate şi frazare inteligentă, calitatea tonului. S-au mai prezentat şi la alte instrumente elevi care ne-au atras atenţia prin calităţi şi strădanii : Popa Adela din cl. a IX-a (harpă) ; Ion Niculina din cl. a IX-a (flaut).

În ce priveşte munca pedagogului pentru formarea personalităţii artistice a elevului, clasa prof. Paul Ochialbi a fost la înălţime. Dacă la celelalte instrumente, pian vioară etc. fiecare profesor, au prezentat unul sau mai mulţi elevi, la violoncel nu au fost elevi decît de la clasa prof. Paul Ochialbi.

Toţi elevii prof. Paul Ochialbi au vădit simţ de răspundere (Tudoran Mircea, Darie Constantin, Mereuţă Viorel şi Gruber Emanoil). Clasa sa, într-adevăr, s-a detaşat ca nivel pedagogic, concretizat în tehnica fiecărui elev solid construită, condusă ştiinţific după cele mai verificate metode pedagogice.

Nu putem să nu subliniem munca de ţinută artistică, dăruită cu toată pasiunea, de către acompaniatori Nicolae Rădulescu, Maria Cristian şi Victoria Dosios.

Să arătăm cu acest prilej că şcoala are o sală de spectacole proprie. Aşa stînd lucrurile credem că ar fi bine să se facă dintr-un program de patru ore, două programe a două ore, pentru a putea fi mai uşor de urmărit.

Programul ar putea fi realizat ţinîndu-se seama de instrumentul respectiv, de caracterul pieselor, de legătura (pe cît posbil) a materialelor din program şi nu în ordine pe clase. În felul acesta producţia ar căpăta o formă mai artistică — publicul ar fi mai interesat şi mai atent, de aici şi punerea în adevărata lumină a micilor instrumentişti.

Audiţia a marcat un pas serios în dezvoltarea tinerilor talente, a făcut să iasă în evidenţă o muncă organizată pe baze ştiinţifice noi, care continuată cu abnegaţie va da rezultate şi mai bune.

CONSTANTIN PALADE

Iași: Retrospectivă simfonică și de operă

Călătorul care revine după mai mulți ani în străvechea cetate a Moldovei rămîne impresionat de schimbările pe care le constată în peisajul urbanistic. „Dulcele tîrg al Ieșilor" e pe cale de a deveni — și în bună măsură a și devenit — un oraș modern, cu magistrale largi, străjuite de blocuri elegante. Ansambluri arhitectonice, cuprinzînd mii de apartamente și variate unități ale rețelei comerciale, se ridică văzînd cu ochii în cartierele Nicolina, Socola, Copou, în timp ce constructorii se întrec pentru a da mai curînd în folosință noua aripă a Universității ieșene și cel de-al 5-lea complex social studențesc. În centrul orașului, Piața Unirii a devenit mai frumoasă ca oricînd: în jurul statuii lui Alexandru Ioan Cuza, așezată în mijlocul unui original paviment din marmoră colorată, s-au înălțat blocuri de locuințe, avînd la parter magazine cu vitrine una mai îmbietoare decît alta. Mai există o latură liberă a pieții; nu va trece însă multă vreme și aici se va deschide șantierul unui hotel cu 12 etaje destinat să adăpostească pe numeroșii vizitatori pe care acest important centru industrial și cultural îi atrage în tot cursul anului.

În asemenea condiții de neîncetată ridicare a nivelului edilitar al orașului, viața artistică a înregistrat și ea o înflorire necunoscută în trecut. Descinzînd în piața gării, călătorul care dorește să participe la o manifestare muzicală ieșeană găsește anunțate, pe panoul de afișaj, spectacole ale Operei, concerte ale Filarmonicii și ale școlii medii de muzică, recitaluri etc.

OPERA

Să ne oprim, pentru început, la clădirea impunătoare în fața căreia se află statuia lui Vasile Alecsandri și care găzduiește alternativ spectacolele Teatrului Național și ale Operei de stat din Iași. Construită acum aproape 70 de ani (în 1894—1896, de arhitecții Fellner și Helmer), ea a fost restaurată în anii puterii populare „prin grija Partidului Muncitoresc Romîn și a guvernului Republicii Populare Romîne", cum amintește tabla de marmură din capul monumentalei scări ce duce din hol către balcoane. Restauratorii au avut grija să păstreze intactă nu numai ornamentația originală a sălii, cu picturi și sculpturi, dar și indicațiile redactate în grafia și în limbajul secolului trecut: „loge" (pentru „lojă"), „parchet" (pentru „stal") etc.

Repertoriul

Opera din Iași este o creație a regimului nostru. Înființată în anul 1956, ea a ajuns să posede, în decurs de numai 7 ani, un repertoriu impresionant, alcătuit din nu mai puțin de 28 de spectacole. Au fost cuprinse treptat opere și balete din creația universală, de compozitori italieni, francezi, ruși etc. Dintre compozitorii romîni figurează pe afiș Al. Zirra („Capra cu trei iezi"), Viorel Doboș („Păcală"), Enescu („Rapsodia I"), M. Jora („La piață"), Zeno Vancea („Priculiciul"). În repertoriul instituției mai există și operetele „Lăsați-mă să cînt" de Gherase Dendrino și „Ana Lugojana" de Filaret Barbu.

Pentru începutul stagunii 1963—64 planul mai prevede opera „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu și baletul „Othello" de Maciavariani, iar pentru anul 1964 operele „Boris Godunov" de Musorgski și „Nevestele vesele din Windsor" de Nicolai, opereta „Casa cu trei fete" de Schubert-Berté și baletul „Lacul lebedelor" de Ceaikovski. În acest an se mai studiază și opera „Petru Rareș" de Caudella, deocamdată pentru o prezentare sub formă de concert și — eventual — imprimare la Radio.

După cum se vede, într-un răstimp relativ scurt, Opera din Iași a cuprins creații de bază ale repertoriului mondial de operă, ceea ce trebuie considerat ca o realizare de seamă.

Ce s-ar putea totuși obiecta în privința modului de selecționare al lucrărilor incluse în planul de spectacole al instituției? În primul rînd faptul că creația romînească de operă este slab reprezentată. Dincolo de faptul că repertoriul cuprinde prea puține din lucrările realizate pînă în prezent de compozitorii noștri, este de semnalat că instituția nu a reușit să antreneze autori în vederea creării unor noi lucrări originale, a căror premieră pe țară să aibă loc la Iași. Este o sarcină de onoare care ar trebui să figureze pe primul plan al preocupărilor instituției. Să mai semnalăm apoi că o serie de importanți autori de opere din secolul al XIX-lea nu sînt reprezentați sub nici o formă (Weber, Wagner) și că creația contemporană de opere este absentă. Socotim că este necesar și posibil ca în decursul stagiunilor viitoare aceste lipsuri să fie înlăturate.

Spectacole vizionate

Am avut prilejul să participăm la spectacolele „Rigoletto" și „Cio-Cio-san".

Ceea ce se remarcă de la bun început în „Rigoletto" este interesanta viziune scenografică a pictorului Zoltan Gerzanich. Atmosfera epocii este sugerată încă din timpul executării preludiului: cortina principală ridicată lasă să se întrevadă o a doua cortină în albnegru, luminată verzui, în mijlocul căreia figurează un ecuson ducal. Treptat, un reflector luminează textul înserat dedesubt: „Mantova 1520". Iată acțiunea localizată și fixată în epocă.

La începerea actului I, constatăm că toate personajele prezente în scena din palatul ducelui de Mantua sînt îmbrăcate în alb-negru, cu singura excepție a lui Rigoletto, al cărui costum contrastează violent prin coloritul său viu. Căzînd pe costumele în albnegru și pe decorul conceput în aceeași manieră, lumina generală verzuie creează impresia că, în toată această lume alcătuită din fantoșe, unicul om real este Rigoletto, ceea ce corespunde în fond conținutului de idei al libretului. Concepția aceasta originală este dusă mai departe, cu consecvență, și în restul spectacolului.

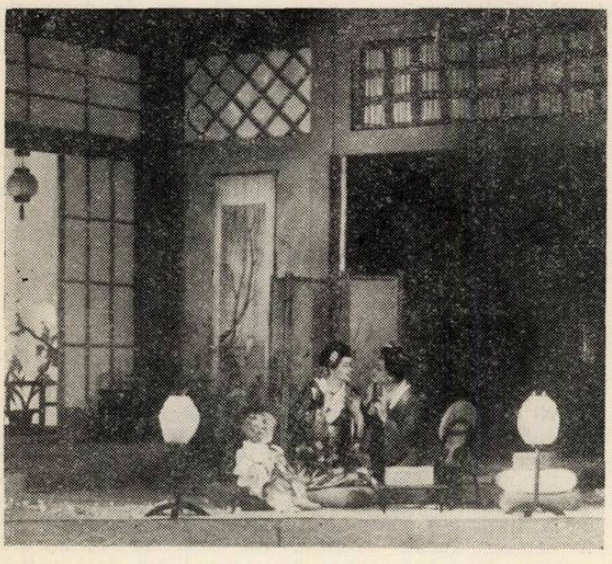
Decorurile aceluiași scenograf sînt realizate pe spații largi, atît în tablourile de exterior (II, IV), cît și în cele închipuind săli ale palatului (I, III), din care lipsesc pereții și elemente de recuzită de prisos. În ultimul tablou, după asasinarea Gildei, decorul înfățișînd interiorul circiumii lui Sparafucile se rotește pe turnantă, ca pentru a ne transporta în fața circiumii, — în realitate însă, finalul operei se petrece într-un întuneric total, din care se disting doar, luminați palid, Gilda și Rigoletto. Și această idee ni se pare interesantă, considerînd că, în momentul consumării dramei, atenția spectatorului trebuie să fie concentrată exclusiv asupra eroilor și nu asupra unor așa-zișii factori „de atmosferă" (nori de furtună, silueta sinistră a circiumii etc.).

Nu tot atît de fericit conceput ni s-a părut însă decorul tabloului II (în fața casei Gildei), unde stilizarea și convenționalismul au fost împinse prea de-

parte : casa Gildei apare văzută din față, în centrul scenei, împrejmuită cu un gard simbolic și cu o poartă cvasi-imaginară, ceea ce face ca diversele momente cînd se pătrunde în curtea casei să pară neverosimile, pentru a nu mai vorbi de scena de-a dreptul hilară în care Rigoletto — presupus că așteaptă, legat la ochi, în fața unei scări rezemate de zidul casei — este plasat cu spatele la public, ținînd scara în mîini, deoarece... nu are de ce să o sprijine.

Interpretarea ne-a relevat un bun Rigoletto în persoana baritonului Gheorghe Bădulescu, dotat cu un glas amplu, de calitate, cu mult temperament scenic și cu știința de a-și doza efortul cu chibzuință de-a lungul celor patru acte ale operei.

În rolul ducelui de Mantau, tenorul Dumitru Popa face o bună impresie prin acutele sale strălucitoare, dar jocul său de scenă ni s-a părut în general greoi, iar cîntul insuficient de nuanțat. Basul Laurian Nicolau (Sparafucile) impresionează prin vocea sa puternică, pe alocuri cu accente brutale (poate special create avînd în vedere natura rolului ?), dar întotdeauna penetrantă.



Scenă din opera „Cio-Cio-San"

În rolul Gildei a apărut soprana bulgară Valentina Alexandrova de la Opera din Plovdiv, o cîntăreață sensibilă, înzestrată cu muzicalitate și cu o bună tehnică.

Îndrumat cu competență de regizorul George Zaharescu, întregul colectiv s-a străduit să redea în modul cel mai convingător trăsăturile de caracter ale eroilor dramei, să exprime prin mijloace sobre, dar eficiente, sentimentele cînd duioase, cînd violente, de care aceștia sînt cuprinși. Uneori (ca de pildă în tabloul II, despre care am pomenit mai sus), desfășurarea firească a mișcării scenice este împiedicată de lipsa de funcționalitate a decorului ; într-un asemenea caz, considerăm că era de datoria regizorului să se opună la traducerea în fapt a unei concepții scenografice care nu ține seama de cerințele direcției de scenă. În general însă, judecînd după spectacolul „Rigoletto", George Zaharescu ne-a lăsat impresia unui regizor de talent, cu idei interesante, deseori îndrăznețe.

În spectacolul „Cio-Cio-san" am avut prilejul să ascultăm o talentată interpretă a rolului titular, soprana Florica Mărieș. Actriță capabilă să transmită sentimentul de dragoste al micuței gheișe japoneze în toată profunzimea lui, Florica Mărieș s-a dovedit a fi totodată o cîntăreață cu o frumoasă cultură vocală, manifestată înainte de toate printr-o tehnică îngrijită. Rolul i-a prilejuit, în general, un succes meritat, umbrit doar pe alocuri de unele stridențe în glas.

Tenorul Traian Uilecan (Pinkerton) a realizat cîteva momente izbutite, printre care celebra arie „Addio, fiorito asil" ; se observă însă la el, ca și la Dumitru Popa, o insuficientă atenție acordată cîntului nuanțat. Baritonul Tiberiu Popovici (Sharpless) ne-a produs impresia de a fi înzestrat cu posibilități vocale și actoricești mai modeste, ca și mezzo-soprana Maria Toma Ioanițescu (Suzuki).

Scenografia spectacolului (Hristofenia Cazacu), ca și regia de altfel, ne-au părut a urma o linie corectă, însă fără a vădi existența unei preocupări de depășire a orientării tradiționale.

La ambele spectacole, orchestra Operei s-a dovedit a fi un colectiv înzestrat cu multă bunăvoință, distingîndu-se prin interpretări în general de calitate. Ca o impresie de ansamblu, suflătorii ne-au părut a poseda o calitate a sunetului superioară corzilor. Dirijorul Traian Mihăilescu — pe care-l cunoaștem din timpul activității sale la Teatrul de operetă din București — s-a manifestat la pupitru ca un șef de orchestră experimentat, stăpînind cu autoritate partiturile. Ne-am format, însă, cu această ocazie, convingerea că Traian Mihăilescu nu dă întregul randament pe care cunoștințele sale profesionale și practica sa, obținută în anii de activitate de la Opera din Timișoara, îl presupun. Gestica sa măruntă, greu de urmărit din toate colțurile scenei și ale fosei orchestrale, maniera sa de a dirija aproape tot timpul în poziția așezată, nu sînt de natură să ajute la omogenizarea interpretării complexului aparat vocal-instrumental, la însuflețirea lui în vederea obținerii unei execuții precise și totodată expresive.

Colectivul artistic

În afara soliștilor distribuiți în rolurile principale la cele două spectacole vizionate, la Opera din Iași mai activează și o serie de alți cîntăreți talentați, pe care i-am putut urmări cu diferite prilejuri : ne referim la sopranele Aneta Pavalache, Bernadetta Almași și Svetlana Pipernea, la mezzo-soprana Speranța Modval, la tenorii Ion Iorgulescu, Victor Popovici și Rudi Ledeanu, la baritonii Ion Humiță și Iulian Rădulescu, la bașii Ion Prisăcaru (viguros Monterone în „Rigoletto") și Gheorghe Popa.

Colectivul artistic mai cuprinde ca elemente de bază pe dirijorii Radu Botez (unul din cadrele de nădejde ale Operei, aflat în instituție de la înființare) și Cornelia Voinea, pe regizorul Dumitru Tăbăcaru, pe maestrul de cor Emil Chivu, pe soliștii de balet Natalia Vronschi-Gașler, Ion Băitanciuc, Cristina Olinescu, Ion Rusu, Lucia Zubcu, Robert Paul ș.a., pe primii concertmaeștri ai orchestrei Kurt Weingarten și Gheorghe Chitic etc.

Merită a fi semnalat aci faptul că recrutarea personalului s-a făcut într-o înfimă măsură prin atragerea de cadre artistice de la instituții similare din alte orașe. În principal, efortul a fost îndreptat către descoperirea de elemente talentate în localitate și în regiune, organizîndu-se concursuri, la care au participat — pentru soliștii vocali — absolvenți de conservator, coriști, artiști amatori din producție ; astfel, de pildă, tenorul Dumitru Popa, fost muncitor frezor, a fost format în cadrul instituției. La fel s-a procedat și în vederea alcătuirii orchestrei ; prin concurs au fost angajați absolvenți de conservator și de școli medii muzicale, care au crescut alături de unii instrumentiști experimentați din Filarmonica ieșană, solicitați să activeze temporar și în formația operei.

Odată încadrat în Operă, întreg personalul a început să urmeze diferite forme de studiu profesional : s-au organizat cursuri de istoria artelor, de teorie și solfegiu, de canto etc., audiții regulate de discuri și benzi urmate de discuții, dezbateri săptămînale pe marginea spectacolelor, în timp ce unii artiști au fost trimiși temporar la alte teatre de operă, iar o serie de regizori cu experiență (ca Jean Rînzescu, Panait

Victor Cottescu, Nicuşor Constantinescu, Hero Lupescu, Oleg Danovski etc.) au fost invitaţi să monteze unele opere, operete şi balete.

Toate aceste acţiuni nu au întîrziat să-şi arate roadele în sensul ridicării neîncetate a nivelului artistic al reprezentaţiilor.

Turneele întreprinse în U.R.S.S. (la Chişinău) în 1957, la Bucureşti (în cadrul manifestărilor „Lunii Culturii") în 1958 şi la Galaţi în 1960, apoi permanentele deplasări în localităţi ca Botoşani, Piatra Neamţ, Bacău, Bîrlad, Roman, Focşani etc., ca şi spectacolele date de brigada artistică a instituţiei la sate, au oferit unui mare număr de spectatori din afara capitalei moldovene posibilitatea să se convingă de realizările harnicului colectiv ieşan.

Desigur, mai este încă mult de făcut în direcţia omogenizării ansamblului şi a creşterii măiestriei artistice a soliştilor, ca şi a orchestrei, corului, baletului. În special, se impune să se acorde o atenţie sporită respectării partiturii, veridicităţii jocului de scenă şi eliminării convenţionalismelor, menţinerii unei juste proporţii între tradiţie şi inovaţie în montare. Apreciind la justa valoare munca intensă depusă de colectivul instituţiei, considerăm totuşi necesar să semnalăm că preocuparea pentru introducerea şi menţinerea unei discipline cît mai riguroase în rîndurile ansamblului se cere a fi îmbinată cu o exigenţă nu mai puţin riguroasă în ce priveşte calitatea spectacolelor şi cu introducerea unor asemenea metode de muncă, în raporturile cu personalul artistic, încît disciplina să rezulte ca urmare a formării unei conştiinţe colectve şi nu drept o consecinţă a unor măsuri coercitive.

Acţiuni menite să formeze un nou public

Nu rămîne însă mai puţin adevărat că ceea ce s-a realizat la Opera din Iaşi merită întreaga preţuire, mai ales că, dincolo de formarea unui nou colectiv artistic, s-a urmărit şi formarea unui nou public. Interesantele concursuri „Prietenii operei", organizate sub forma cunoscutelor competiţii „Cine ştie cîştigă", au prilejuit importante acţiuni de iniţiere şi pregătire a concurenţilor din şcoli şi întreprinderi. Teme ca : *Ciprian Porumbescu şi opereta „Lăsaţi-mă să cînt", Verdi şi opera, Ceaikovski şi „Evghenii Oneghin"* etc., au fost pregătite cu participanţii la concurs prin audiţii-lecţii care au stîrnit un deosebit interes. În prezent se organizează seri muzicale în principalele întreprinderi şi într-o serie de şcoli din Iaşi, programîndu-se recitaluri de arii din opere şi lieduri, precedate de conferinţe explicative. Asemenea manifestări se organizează şi la Casa sindicatelor şi la Casa tineretului, uneori reprezentîndu-se în sălile acestor instituţii chiar spectacole integrale de operă, cu decoruri şi costume.

Începute cu mai mulţi ani în urmă, asemenea acţiuni au fost apreciate pozitiv încă la consfătuirea de lucru a teatrelor lirice din decembrie 1960 *). De atunci ele au fost continuate şi au căpătat forme din cele mai diverse.

Programele de sală

Dacă lectoratul instituţiei (secretar muzical S. Horovitz) a adus o contribuţie meritorie la realizarea variatelor forme de educaţie muzicală a publicului, tot lectoratul este acela sub îngrijirea căruia sînt editate cuprinzătoarele programe de sală, însoţite adeseori de textul integral al libretului. Tipărite într-o formă grafică atrăgătoare, ilustrate cu exemple muzicale, cu reproduceri după schiţele de decoruri şi de costume şi cu fotografii ale realizatorilor principali, aceste programe cuprind de regulă o prezentare a compozitorului şi a epocii (în redactarea lectoratului), o expunere asupra lucrării (scrisă de regizor) şi un studiu asupra muzicii operei respective (scris de dirijor).

*) Vezi revista Muzica nr. 2/1961, articolul „În sprijinul îmbunătăţirii activităţii teatrelor muzicale".

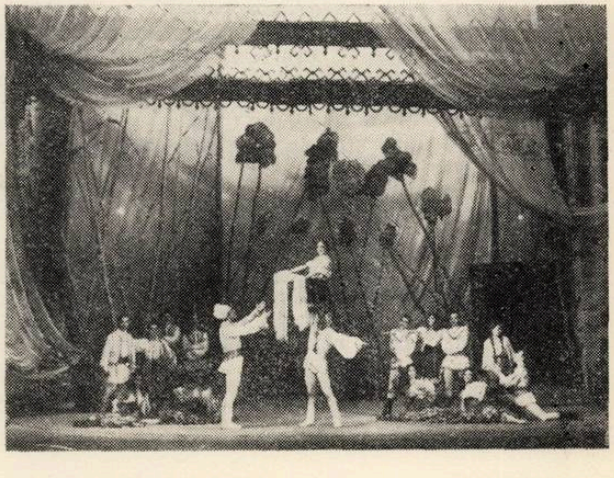
Unele din aceste programe, realizate în condiţiile amintite, reuşesc să-şi îndeplinească menirea. Din păcate, însă, aşa cum mai întîlnim încă şi la alte teatre muzicale, există programe, care sînt departe de a corespunde cerinţelor intructiv-educative, neputînd astfel — din cauza unor deficienţe ca diletantismul, tehnicismul, lipsa de aprofundare, folosirea unui limbaj confuz — să ajute publicul la înţelegerea lucrărilor prezentate. Iată cîteva exemple de texte în care explicarea clară şi competentă este înlocuită printr-o înşiruire formală, diletantă de termeni deseori incoherenţi : *„Ansamblul coral, în pianissimo cu valori scurte şi pauze în sotto voce, indică acţiunea răpitorilor, iar ritmul allegro probează graba acestora* sau *„Rechizitoriul pe care bufonul îl face curtenilor, aruncîndu-le în faţă tot adevărul mocnit în el de mult timp, este făcut în andante mosso agitato şi în fortissimo, subliniind furia declanşată şi ajunsă la paroxism"* sau *„...Gilda, pradă neaşteptatea întîlniri, îi imită parcă"* sau *„...Terţetul e construit pe canavaua comună a fondului neliniştit al naturii, care coincide cu atmosfera de imediată crimă"* sau în fine : *„Mărturisirea Gildei e precedată şi însoţită de un solo de oboi printr-un pasagiu minor care redă dureri (!) tinerei fete şi care, atunci cînd vorbeşte de iubitul ei* (cine ? pasagiul minor ?), *tonalitatea se luminează, probînd credinţa ei sinceră* (a tonalităţii ?) *în dragostea puternică ce o lega de tînărul pînă atunci necunoscut".* Existenţa unor asemenea pasaje dovedeşte că lipseşte încă o suficientă exigenţă în definitivarea textelor de prezentare. O acţiune de revizuire a programelor, urmărind eliminarea frazelor obscure sau tehniciste şi înlocuirea lor prin altele redactate în mod corespunzător, ar fi de incontestabilă utilitate.

Şi o ultimă observaţie, de importanţă minoră ce e drept, privind de asemenea programele de sală : nu s-ar putea ca diferitele adaosuri cu creionul în caietul-program (privind numele cîntăreţilor care, deşi se produc în seara respectivă, nu figurează în distribuţia tipărită) să fie introduse de o persoană care să posede un scris citeţ, vădind un minimum de cultură ? Se va evita astfel ca spectatorul să fie nevoit să depună eforturi susţinute în vederea descifrării numelor înscrise.

FILARMONICA

În condiţii diferite faţă de Operă s-a dezvoltat Filarmonica din Iaşi. Această instituţie beneficiază de o tradiţie mai îndelungată, cunoscut fiind că prima orchestră simfonică ieşeană a fost înfiinţată de către Teodor Burada la sfîrşitul veacului trecut şi că primul concert simfonic a avut loc în anul 1905 sub conducerea lui Enrico Mezzetti. De existenţa unei orchestre simfonice permanente este legat şi numele lui

Scenă din baletul „Păcală"



George Enescu, din a cărui inițiativă s-au organizat concerte în anul 1917, chiar în timpul primului război mondial. În continuare, Antonin Ciolan, Nicolae Teodorescu și Mircea Bîrsan și-au cîștigat merite importante în susținerea existenței unei asemenea formații. Sub îndrumarea lui Antonin Ciolan s-au format, la Conservatorul din Iași, un mănunchi de dirijori care se afirmă azi pe întreg cuprinsul țării ; printre foștii săi elevi se numără Emanoil Elenescu, Dumitru Botez, Dinu Niculescu, Anatol Chisadji, Radu Botez etc. După eliberarea patriei noastre, activitatea Filanrmonicii a cunoscut o remarcabilă intensificare. Orchestrei simfonice i s-a adăugat corul „Gavriil Musicescu" și formația de muzică populară „Doina Moldovei".

Reportoriul

În acești ani repertoriul orchestrei s-a îmbogățit simțitor cu cele mai de seamă lucrări ale literaturii universale și ale compozitorilor romîni. Cu toate acestea, conducerea instituției (director George Vintilă) și dirijorul permanent Ion Baciu sînt preocupați de reînnoirea neîncetată a programelor. Semnificativă este, în această privință, lista primelor audiții prezentate în stagiunea 1962—1963 și care cuprinde nu mai puțin de 21 de lucrări. Printre acestea figurează și două prime audiții pe țară : poemul-cantată „Comunistul" de Constantin Palade pe versuri de Nicolae Labiș și suita vocal-simfonică „Cununa" de Sabin Drăgoi pe versuri de Cicerone Theodorescu. În repertoriul orchestrei au fost incluse un număr de alte lucrări contemporane romînești și de peste hotare.

Dirijori și soliști

Pentru realizarea unui repertoriu de stagiune de o atît de mare diversitate și de un interes artistic atît de evident au fost folosite cadre dirijorale locale (compozitorul și profesorul de conservator Achim Stoia, a cărui contribuție la viața muzicală a Iașului se cuvine subliniată, apoi George Vintilă. Ion Baciu, primul concertmaestru Al. Garabet, dirijorii de la Operă Radu Botez și Traian Mihăilescu, profesorul de școală medie — totodată fagotist în Filarmonică — Nicolae Vurpăreanu, dirijorul de cor Ion Pavalache), dar și dirijori din alte orașe ale țării și de peste hotare.

Ca soliști s-au perindat în decursul stagiunii o seamă de artiști romîni și străini. Este de remarcat și atenția acordată cadrelor solistice tinere, care au găsit aci un teren prielnic de afirmare.

Activitatea de educație muzicală

Concertele au loc vineri seara și se repetă sîmbătă după-amiază, cînd sînt precedate de o conferință cu caracter educativ, pregătită de secretariatul artistic al instituției (Liviu Braica, Cristache Ghelase). Tot prin grija secretariatului artistic s-au organizat și o serie de concerte-lecții, cu exemplificări ținute de muzicologi din Iași — ca George Pascu („Muzica și pictura", „Richard Strauss și muzica descriptivă") și Mihail Cozmei („Debussy") — sau din alte orașe.

Ca și Opera, Filarmonica a organizat concursuri pe teme muzicale, apoi concerte de cameră cu instrumentiștii orchestrei (trio-uri, cvartete, recitaluri solistice), concerte ale corului „Gavriil Musicescu" (dirijor Ion Pavalache) și ale orchestrei populare „Doina Moldovei" (dirijor Dumitru Crețu și I. Gott, soliști Vasile Cănănău, Ion Crețu etc.) în localitate și într-o serie de orașe și sate ale regiunii.

Calitatea concertelor

Dacă în ce privește îmbogățirea repertoriului și intensificarea activității educative, Filarmonica „Moldova" a înregistrat rezultate adeseori remarcabile, există alte aspecte care comportă încă îmbunătățiri. Ne referim în primul rînd la ridicarea nivelului calitativ al execuțiilor. Concertul la care am avut prilejul să asistăm (dirijor Richard Schumacher, solist Ion Voicu) ne-a oferit posibilitatea să constatăm că alături de momente în care orchestra se manifestă ca un colectiv unitar, capabil să realizeze o interpretare precisă și totodată străbătută de vervă și de elan (finalul simfoniei nr. 88 de Haydn), există și altele, în care corzile sună aspru, iar instrumentiștii în general fac față cu oarecare greutate unor exigențe minimale de corectitudine a intonației și de păstrare a unui tempo stabil. O asemenea împrejurare a devenit evidentă mai ales în prima parte a lucrării lui Händel „Alexanderfest" și mai cu seamă la grupul solistic al „concertino-ului". După cît se pare, în cadrul orchestrei există instrumentiști care și-au cîștigat importante merite de-a lungul unei activități depășind, pentru unii din ei, cifra de 40 de ani. Mărturisind întregul nostru respect pentru munca neobosită, plină de abnegație, pe care au depus-o în acest lung interval de timp, trebuie totodată să arătăm că cerințele unei interpretări de mare precizie par să-i depășească. Se impune, credem, luarea cît mai neîntîrziată de măsuri în vederea promovării în orchestră a unor cadre tinere talentate, așa cum s-a procedat cu mult folos la Filarmonica „George Enescu" cu cîțiva ani în urmă. Va fi necesar să se ducă, de către dirijorii permanenți ai instituției, o muncă susținută de ridicare a elementelor tinere la nivelul general al orchestrei, pentru a se ajunge la o deplină omogenizare a formației.

Programe de sală

Cîteva cuvinte, în încheiere, despre programele de sală. La o examinare atentă a unui număr mai mare din aceste programe se constată că ele sînt redactate cu multă grijă, pentru a se pune la îndemîna publicului un text oferind date cît mai concludente despre compozitor și despre lucrarea înscrisă în program. Nu am găsit, în materialele parcurse, pasaje care să ridice obiecții cu privire la conținut sau la modul de exprimare. Dimpotrivă, se poate spune că stilul este curgător, că termenii tehnici sînt folosiți cu măsură, că adeseori se recurge la citate din lucrări muzicologice de valoare, ceea ce împrumută întregului program un caracter de seriozitate.

O obiecție totuși : nu toate lucrările se bucură — în mod inexplicabil — de același tratament. Uneori prezentarea este cuprinzătoare, amplă, alteori este „expediată" în cîteva fraze. Din păcate această din urmă situație se întîlnește mai des la lucrările romînești, ba chiar la cele două prime audiții pe țară din ultima stagiune : „Comunistul" de Constantin Palade și „Cununa" de Sabin Drăgoi, la care prezentarea se reduce aproape exclusiv la reproducerea versurilor poetice și la explicarea conținutului literar. O asemenea „zgîrcenie de vorbă" se întîlnește și în alte programe, ca de pildă la Simfonia a IV-a de Schubert (Concertul din 10/11 mai 1963), la care nu se menționează nici măcar din cîte mișcări este alcătuită lucrarea, iar analiza muzicală a simfoniei lipsește aproape cu desăvîrșire.

★

Nu încape îndoială că o cercetare adîncită a activității muzicale ieșene presupune participarea, timp mai îndelungat, la o seamă de spectacole de operă, concerte simfonice, recitaluri ale artiștilor locali, producții ale școlii medii de muzică și ale Conservatorului. De aceea, observațiile sumare formulate cu prilejul unei scurte vizite în oraș pot să nu întrunească, pe alocuri, condiția unei valori generalizatoare pe deplin întemeiată. Nu rămîne decît ca muzicienii care participă zi de zi la viața muzicală a orașului să completeze — sau eventual să combată — părerile emise în rîndurile de mai sus

EDGAR ELIAN

Brașov :

Vizita unui grup de compozitori

Un grup de compozitori din *Elly Roman, Mauriciu Vescan, Noru Demetriad, Tiberiu Fatyol* și subsemnatul am întreprins o vizită de documentare în regiunea Brașov.

Iureșul muncii constructive din această importantă regiune industrială, cu uzine chimice textile și producătoare de mașini, ne-a impresionat puternic.

Intensa viață culturală, contactul cu marea masă a artiștilor amatori ne-a prilejuit noi cunoștințe și prețioase învățăminte. Am vizionat obiective industriale așezate în pitoreasca străjuire a bătrînilor Carpați, într-un cuvînt tot ce ar putea să ne inspire în redarea noului în creația noastră.

La uzina „Tractorul" din Brașov, am putut urmări construcția — de la ansamblarea primelor piese, pînă la uruitul vesel cu care pornesc de pe rampele de încercare — vestitele noastre tractoare, exportate în numeroase țări. Cine vede această impunătoare și modernă uzină, în interiorul căreia se găsesc numeroase ronduri cu flori (vizitatorii străini o numesc : *Park Factory — „Uzină parc"*) nu o poate uita.

Am luat contact cu cercul literar al uzinei format din tehnicieni și muncitori care pblică, în ziarul Uzinei și în broșuri, versuri, proză și scenete și am primit cu bucurie invitația de a compune pe versurile scrise de ei.

Vizita la colectiviștii milionari din gospodăriile agricole Hărman și Bod, vestite prin marea productivitate în sectorul agricol și zootehnic, ne-a impresionat în mor deosebit.

O etapă importantă în vizita noastră a constituit-o sosirea în orașul Victoria — nou-născut pe harta țării — a cărui arhitectură, tipică și personală, se profilează pe fundalul crenelat și veșnic înzăpezit al masivului Făgăraș, împrumutînd, după timpul zilei, cele mai variate și fermecătoare culori.

La clubul muncitoresc din Făgăraș, am vizionat spectacolul ansamblului de estradă și cîteva brigăzi de agitație ale muncitorilor și tehnicienilor combinatului chimic, al cărui nivel artistic este demn de toată prețuirea.

Același caracter, de documentare folclorică, l-a avut și vizionarea echipei de dansuri de la Dăișoare — raionul Rupea.

Echipa de dansuri, formată din patru generații de dansatori — de la cel mai mic în vîrstă de 7 ani, pînă la cei de 60 de ani ai „bunicilor" —, a interpretat o interesantă suită de dansuri locale, redînd și unele obiceiuri tradiționale din ritualul de nuntă.

Plină de farmec și poezie a fost vizitarea serelor florăriei din Măgura Codlei, a cărei „garoafă de Codlea" apreciată și în străinătate, călătorește zilnic cu avionul spre mari orașe ale lumii.

La Cisnădie, important centru al industriei textile, am admirat halele de producție, meșteșugul lucrătorilor de covoare, țesături în lînă, relon sau mătase, armonia delicată a culorilor, imprimeurilor, velurului și cuceritoarele modele de covoare țesute mecanic.

Harnicii textiliști ne-au dovedit și măiestria lor artistică, prezentînd un cuprinzător program artistic al brigăzilor de agitație.

Au mai fost vizitate uzinele producătoare de autocamioane „Steagul Roșu" din Brașov, iar la capătul călătoriei noastre, istoricul oraș Blaj. Aici am întîlnit case noi, blocuri și fabrici, modernul combinat de industrializare a lemnului, producător de mobilă și materiale aglomerate, unde am putut observa munca sistematică și mecanizată a diverselor agregate de prelucrare a lemnului.

Din această prețioasă vizită am cunoscut îndeaproape, în afara echipelor menționate mai sus, pe artiștii amatori (am asistat la repetițiile corului căminului cultural din comuna Bod, ale orchestrelor de estradă ale casei de cultură și ale studenților Institutului politehnic din Brașov ; ale brigăzii și corului din orașul Victoria, condusă de compozitorul Ion Cunțan).

Ne-am apropiat încă o dată de dimensiunile uriașei construcți socialiste, am cunoscut oameni cu o înaltă conștiință nouă. Din această experiență am înțeles mai adînc ardoarea muncii culturale, interesul și atenția pe care o acordă creației de cîntece de mase muncitorii din uzine și de pe ogoare, și astfel ne-am pătruns și mai mult de spiritul de răspundere față de creația noastră de acest gen.

GEORGE DERIEȚEANU

Concert de muzică preclasică

De curînd a avut loc la Teatrul de Stat Brașov un interesant concert de muzică preclasică dat de două formații bucureștene alcătuite recent : *Corul de cameră* dirijat de *Marin Constantin* și *Orchestra de cameră* condusă de *Alexandru Șumski*, avînd ca soliști pe soprana *Emilia Petrescu*, violoncelistul *Radu Aldulescu* și violoncelistul *Mihai Constantinescu*.

Ceea ce a impresionat în mod deosebit au fost ținuta artistică a interpreților, lipsită de efecte facile, grija pentru redarea nealterată a expresiei și stilului muzicii preclasice.

Corul de cameră, compus din 38 de voci, riguros selecționate, s-a prezentat ca un tot omogen, bine închegat, suplu și expresiv, stăpîn pe tehnica vocală necesară, cu o bună dicțiune și frazare, disciplinat și atent la solicitările dirijorului.

În cele zece piese reprezentative pentru secolul al XVI-lea executate la un înalt nivel interpretativ, corul a dezvoltat o bogată gamă expresivă : vioi, luminos și optimist (O rază de lumină de Giovanni Gastoldi), duios, cu o adiere de melancolie (Departe de tine de Claude le Jeune), cu variații în ritm și în înlănțuirea logică a unor sugestive modulații (Fetițele toate dragi îmi sînt de Orlando di Lasso), interesant prin alternanța ritmului de 2 cu 3 (Lebăda albă de Arcadelt), vesel, antrenant, purtînd amprenta cîntecului popular italian (Cîntec napolitan de la țară de Baldasare Donatti), colorit adecvat fiecărei strofe (Dragi îmi sînt doi ochi de Pierre Guérdon), execuție ireproșabilă în succesiunea grupurilor vocale (Ecco mormorar l'onde de Monteverdi), elan tineresc și adînc grăitor (Chipul tău neprihănit de Hans Leo Hassler), sonoritate echilibrată ca de orgă, în final (I vaghi fiori de Palestrina), contraste pline de umor (Bonzorno Madona de Antonio Scandelli).

Pentru realizarea acestei înjghebări corale de cameră, pusă la punct cu competență, dirijorul Marin Constantin a depus merituoase strădanii.

Într-un domeniu de creație preferat, soprana Emilia Petrescu a cîntat cu înțelegere și simțire Trei piese pentru voce și orchestră de Hanri Purcell ; Noaptea, Eclipsă de lună și Despărțirea Dianei, imprimîndu-le nuanțe de melancolie, tristețe iar ultimei, o durere uneori sfîșietoare. Credem că introducerea unei lucrări cu caracter mai optimist ar fi înseninat atmosfera dominant depresivă a acestui triptic.

În cunoscutul concert în la minor pentru vioară și orchestră nr. 1 de J. S. Bach, violonistul Mihail Constantinescu s-a remarcat prin justețea intonației, puritatea tonului și redarea stilului compozitorului.

Încheiend programul, violoncelistul Radu Aldulescu a obținut un succes de seamă în executarea a două prime audiții : Piesă de concert de Fr. Couperin și Concertul nr. 9 în si minor de A. Vivaldi, ambele pentru violoncel și orchestră de coarde. Subliniem puternica reliefare a expresiei primului concert (grav în Prelude, tandru în Siciliene, vesel în La tromba, îndurerat în Plainte, vioi și antrenant în micul fugatto din Air du diable), iar din al doilea concert, interpretarea de mare respirație dată părții mediane — Largo, în care Radu Aldulescu ne-a dezvăluit întreaga măsură a artei sale.

Orchestra de cameră compusă din zece instrumentiști de coarde (plus pianul, în ultima piesă) a acompaniat discret și nuanțat, realizînd o sonoritatea clară, diafană, care nu a depășit mezzoforte, echilibru între partizi și un remarcabil unison al contrabasului cu violencelele. Formația instrumentală s-a distins mai puțin în pasajele de tutti orchestral. Sîntem convinși că va da mai multă sastifacție în săli mai mici, proprii muzicii de cameră. Alexandru Șumski a condus cu gestică precisă, străduindu-se să redea conținutul lucrărilor și să întregească interpretările soliștilor, printr-o participare activă a orchestrei.

O impresie neplăcută ne-a oferit podiumul neîngrijit pe care a cîntat violoncelistul Radu Aldulescu și organizarea deficitară a publicității făcută concertului de O.S.T.A.

Publicul brașovean a primit pe interpreți cu multă simpatie, răsplătindu-i cu puternice aplauze și obligîndu-i la numeroase bisuri.

AL. COLFESCU

Turneul Filarmonicii de Stat „George Enescu"

Încheiat cu deosebit succes, recentul turneu al orchestrei simfonice a Filarmonicii de Stat „George Enescu" a constituit un nou prilej de afirmare peste hotare a artei noastre muzicale interpretatative în continuă dezvoltare, contribuind în același timp la întărirea legăturilor culturale cu țările în care a concertat, la o mai bună cunoaștere reciprocă.

Pretutindeni unde s-au manifestat, în marile centre muzicale ale Austriei, Viena, Salzburg, Graz, Linz, Innsbruck, ș.a. ori în cele ale Italiei, Roma, Milano, Bologna, orchestra, sub conducerea artistului poporului George Georgescu și a artistului emerit Mircea Basarab, a întrunit sufragiile unanime ale iubitorilor de muzică și specialiștilor, fiind apreciată, în numeroasele cronici apărute, drept una dintre cele mai bune formații simfonice din Europa.

Comentînd primul concert dat la Viena în 24 mai 1963, concert al cărui program a fost alcătuit exclusiv din lucrări de Serghei Prokofiev (Simfonia clasică, Concertul pentru vioară și orchestră și Simfonia a VII-a), cronicarul muzical al ziarului Volksstime, spunea : „Concertul Filarmonicii din București ne-a oferit o seară deosebit de frumoasă, reliefată prin personalitatea dirijorului, prin înalta cultură interpretativă a orchestrei și prin alcătuirea unui program bine gîndit. La ovațiile prelungite ale publicului artiștii bucureșteni au reluat Gavota din „Simfonia clasică". Aceleași elogioase aprecieri le face cronicarul și referitor la cel de al II-lea concert (25 mai), dirijat de Hans Swarowski. „Excelenta orchestră bucureșteană a demonstrat măiestria sa interpretativă în care se îmbină sensiblitatea fără sentimentalism, cu temperamentul puternic însă supus unei severe discipline".

Seria succeselor a continuat cu fiecare concert dat la Graz, Linz, Innsbruck, Dornbirn, și la Salzburg.

Cuprinzînd în program lucări cum sînt Rapsodia I de Enescu, Simfonia a II-a de Brahms, poemul simfonic Till Euleuspiegel de R. Strauss, Concertul pentru vioară de Prokofiev în intrepretarea lui Ion Voicu, „Trei dansuri romînești" de Th. Rogalski, „Ucenicul vrăjitor" de P. Dukas, poemul simfonic „Don Juan" de Richard Strauss, Simfonia a IV-a de Brahms și Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovski, concertele date în aceste localități au atras un public numeros și entuziast, ale cărui aplauze au subliniat reușitele artistice incontestabile, atît ale orchestrei cît și ale dirijorilor și solistului.

Lungile și elogioasele cronici cu privire la aceste manifestări apărute în ziare ca : Salzburger Nachrichten, Die Wahrheit (Graz), Neue zeit (Linz) au subliniat personalitatea remarcabilă a lui George Georgescu, apreciat ca un „adevărt maestru al baghetei", ca și ținuta artistică a dirijorului Mircea Basarab și a violonistului Ion Voicu.

„Admir mult calitatea înaltă și disciplina orchestrei din București" — spunea dirijorul Hans Swarowsk.i „Filarmonica din București — se arată în Arbeiter Zeitung — este prima orchestră străină care a obținut un mare succes în cadrul Săptămînilor festive ale Vienei. Oaspeții romîni au cîntat cu mult elan". La rîndul său „Die Presse" scrie : „George Georgescu este un dirijor de prim rang, al cărui nume internațional este confirmat", iar într-o cronică din ziarul „Volksblatt" Ion Voicu este considerat un maestru pe stradivariusul său, un tehnician perfect cu un ton plin de savoare".

Același ziar sublinia, referindu-se la concertul „Prokofiev" din 24 mai: „Filarmonica bucureșteană a folosit toate posibilitățile armonicii muzicii lui Prokofiev. În fruntea ei se află un muzician de cea mai înaltă valoare — George Georgescu. El nu face nici-un gest în plus, dar nici în minus. Totul slujește operei". La rîndul său „Oesterreichische Neues Tageszeitung" sublinia în legătură cu orchestrația : „Calitățile orchestrei le apreciem mult, înainte de toate prin neobișnuita sa prospețime, datorită sunetului delicat și ales".

Succeselor dobîndite de prima noastră orchestră simfonică în Austria, li s-au adăugat și cele, nu mai puțin importante obținute în marile centre muzicale italiene. Primul concert dat la Scala din Milano, a stîrnit admirația atît a publicului cît și a numeroaselor personalități muzicale prezente în sală.

Intreaga presă italiană a marcat evenimentul elogiind înaltul nivel artistic al Filarmonicii din București.

Ziarul AVANTI sub un titlu pe șase coloane : „Romînia la Scala a deschis stagiunea simfonică. Orchestra Filarmonică din București a oferit o interpretare măreață" face aprecieri elogioase la adresa instrumentiștilor, dirijorului și solistului. „Un public extrem de numeros și entuziast a subliniat cu ovații prelungite succesul deplin al orchestrei".

Ziarul „Corriere della Sera" califica Filarmonica drept „o formație valoroasă" arătînd că : „interpretarea a scos la iveală calitățile deosebite ale fiecărui instrumentist, orchestra prezentîndu-se ca un colectiv bine închegat", iar cronicarul ziarului „Il Giorno" scrie: „O orchestră simfonică bine pregătită în ansamblu, foarte disciplinată. Solistul Ion Voicu s-a dovedit un virtuoz al arcușului, mai ales în interpretarea foarte dificilă a muzicii lui Paganini. Tot concertul a fost interpretat strălucit".

„Artiștii romîni — se subliniează în ziarul **L'Italia** — într-un articol intitulat „Cu orchestra Filarmonică din București un mare dirijor pe podiumul Scalei" — au demonstrat sub conducerea reputatului lor dirijor valoarea lor în bogăția programului... Ziarul relevă „succesul grandios și primirea extraordinar de călduroasă făcută orchestrei pentru frumoasa seară care a inaugurat în mod strălucit stagiunea simfonică a Scalei".

În relatarea sa despre concertul prezentat de orchestra noastră la

Scala criticul muzical Alceo Toni de la ziarul „La Notte" arată: „Am văzut apărînd pe scena Scalei orchestra simfonică din Bucureşti, aproape ca în vis. Am un motiv personal pentru a fi încercat această emoţie, motiv care ţine de autobiografia mea. Ar putea constitui tema unei cronici retrospective. Cu mulţi ani în urmă, în perioada care a urmat primului război mondial, am fost la Bucureşti, şi am dirijat cu această orchestră, două concerte. Minunată orchestră, minunaţi muzicieni ! (...) Am reîntîlnit-o azi atît de disciplinată şi de serioasă, oferindu-ne două concerte. L-am reîntîlnit pe minunatul maestru Georgescu, directorul Filarmonicii din Bucureşti. Un maestru inimos, un adevărat virtuoz, iar orchestra, un instrument pe care l-aş asemui cu stradivarius. Am ascultat interpretarea magnifică a unei rapsodii de Enescu, a Simfoniei clasice de Prokofiev, iar la sfîrşit mereu strălucitorul şi ironicul, mereu tînărul Till al lui Strauss. Niciodată nu am auzit un Till mai limpede, mai zburdalnic, mai scînteetor, lipsit de exagerări vulgare, ca acela cîntat eri de orchestra romînească. Romînii se nasc cu muzica în inimă şi cu vioara în mînă, şi trebuie să spun că grupul de viori al orchestrei se face simţit în mod deosebit... Dar nu: ori care din grupurile instrumentale e în felul său demn de aprecieri. Mă opresc. Nu pot face altceva decît să mă închin cu admiraţie, în faţa tuturor şi a totului pe care ei îl formează".

„E un fapt acum, unanim recunoscut" — subliniază cronicarul ziarului „L'Italia", — că ţările Europei Centrale şi orientale dispun de ansambluri orchestrale de prim ordin. O nouă confirmare a acestei realităţi ne-a fost oferită ieri seară prin concertul inaugural al stagiunii simfonice a Scalei din Milano. Protagonista serii a fost orchestra Filarmonică dn Bucureşti, un ansamblu alcătuit din elemente dintre cele mai bune, cu o excelentă pregătire, avînd, pe lîngă aceasta, norocul de a fi condus de peste 40 de ani de un dirijor cărua îi putem atribui fără exagerare, calificativul de mare. Ne referim la George Georgescu. El este un autentic stăpîn al baghetei, dirijor de o extraordinară claritate a expresiei şi magnific în a scoate în evidenţă orice detaliu. Lipsit de orice poză, George Georgescu face mare economie de gesturi, însă fiecare mişcare a sa are semnificaţie, reuşeşte să profileze minunat orchestra, să-i încînte pe ascultători. Marea masă orchestrală devine în mîinile lui un instrument de o mare sensibilitate, în stare să cuprindă deopotrivă o mare forţă şi o mare delicateţe. E cu adevărat de necrezut să asculţi cum un ansamblu orchestral atît de extins ca număr ştie să cînte cu delicateţe în piano şi pianissimo.

Prezenţe romîneşti

Concertele susţinute de către Valentin Gheorghiu în Elveţia şi Italia împreună cu orchestra „Masterplayers" din Lugano, condusă de dirijorul Richard Schumacher, manifestările sale artistice ulterioare din Republica Arabă Unită, apoi din nou în Italia ,unde a cîntat împreună cu Radu Aldulescu şi Ştefan Gheorghiu, au constituit o remarcabilă afirmare a artei noastre interpretative pe plan internaţional.

Comentariile presei au fost unanime în a recunoaşte valoarea interpretărilor artiştilor noştri.

Ziarul *Tempo* din Neapoli a consacrat în numărul său din 9.IV. a.c. o lungă cronică manifestării artistice ce a avut loc în sala „Scarlatti" a Academiei muzicale napolitane. Referindu-se la interpretarea Concertului în mi bemol pentru pian şi orchestră (K.V. 271 de Mozart) se arată că „Valentin Gheorghiu l-a executat impecabil. Tuşeul său e precis şi delicat, frazarea plină de pasiune. Această lucrare foarte melodioasă a avut multă vitalitate, datorită în mare parte interpretului". Despre acelaşi concert ziarul *Roma* din 9 aprilie 1963 menţionează : „Publicul a admirat în mod deosebit arta interpretativă a solistului Valentin Gheorghiu, excelent pianist, a cărui siguranţă tehnică şi claritatea tuşeului au suscitat consensul unanim al celor mai calde aprecieri."

„În a doua parte Trio a interpretat „Trio"-ul pentru pian, violă şi violoncel de Valentin Gheorghiu, lucrare în care tînărul compozitor romîn dovedeşte că posedă cea mai bună tehnică, o curgătoare inspiraţie melodică de esenţă populară şi un remarcabil simţ al măsurii.

Gheorghiu se raliază postromantismului şi are o mînă fericită în a compune fraze melodioase, bogate, al căror cromatism de o mare prospeţime iradiază cînd agil şi luminos, cînd senin şi curgător, sensibil în ceea ce priveşte trecerea temelor de la un registru la altul. Interpretarea a fost de cea mai mare valoare", scrie Raffaele Calabreze.

Despre concertul dat în Aula Magna *Il Tempo* din Roma din 5 mai 1963 scrie privitor la Trio de Valentin Gheorghiu : „Lucrarea vădeşte plăcutele culori ale pămîntului natal", conchizînd : „Datorăm, fără îndoială, tot ce ne-au sugerat, valorosului Trio din Bucureşti care, debutînd la Roma, a lăsat publicul cu dorinţa de a-l reauzi, graţie manierei sale calde şi entuziaste de a înfăţişa muzica".

„Un Trio tînăr — scrie ziarul *Unità* din 5 mai — dar înzestrat cu o extraordinară strălucire interpretativă, acumulată şi rafinată în cursul unei lungi activităţi concertistice. La aceasta se adaugă — şi pare a fi caracteristica formaţiei — o cordială şi generoasă plenitudine sonoră, care a atras imediat stima şi simpatia publicului, datorită viei interpretări plină de vibraţie interioară".

Pe această linie, potenţiată de o sinceră şi luminoasă apropiere de graiul popular, s-a desfăşurat noutatea programului : Trio de Valentin Gheorghiu, care l-a arătat drept un compozitor de prestigiu..."

La Cairo Valentin Gheorghiu a cîntat Concertul de Schumann, cu orchestra simfonică a oraşului, dirijată de Gika Zdravkovici. „Pentru partea solistică surpriza a fost mare — scrie Albert Bajocchi în „La bourse Egyptienne" din 1 mai 1963 — aflată în persoana unui tînăr artist romîn Valentin Gheorghiu, al cărui aport s-a distins în mod deosebit.

Este vorba de un pianist cu o virtuozitate bine disciplinată şi care a dominat concertul de Schumann cu uşurinţa şi autoritatea unui foarte mare maestru..."

Trio-ul Valentin Gheorghiu a concertat atît la Roma cît şi în oraşul *Aquila* (unde au concertat, de asemenea, pianiştii Sviatoslav Richter, Arthur Rubinstein ş.a.).

Critica, în unanimitate, este elogioasă. Ziarul *Avanti* (Roma) din 5 mai scrie : „Alcătuit din trei artişti emeriţi, *Trio din Bucureşti* a repurtat un măgulitor succes, graţie unei terpretări plină de intimă vigoare, fascinantă şi convingătoare".

„Muzicieni serios pregătiţi — scrie, de asemenea, *L'oservatore Romano* din 8 mai a.c. — ei au înfruntat cu entuziasm şi pasiune pagini din muzica veche cît şi modernă".

Iar *Paese sera* din 5 mai scrie că *Trio din Bucureşti* este un complex de primul ordin : „Superioara bravură a celor trei solişti, perfect fuzionată în echilibrul intern pe care îl realizează, s-a manifestat mai întîi în Trio op. 11 nr. 4 de Beethoven şi într-un Trio de Arenski (pagină cu totul sugestivă), apoi în strălucita prezentare a Trio-ului în la major de Valentin Gheorghiu, excelent pianist dar şi unul dintre interesanţii compozitori ai noii generaţii. Acest Trio bazîndu-se pe o extraordinară eleganţă ritmică şi o bogată ţesătură armonică, reuşeşte cu prospeţime şi promptitudine să înmănuncheze laolaltă elanul romantic şi năvalnicul entuziasm popular", iar „La voce republicana" din Roma (7 mai 1963) scrie : Trio din Bucureşti ne-a oferit unul dintre cele mai bune concerte ale stagiunii. O ireproşabilă, echilibrată, interpretare a Trio-ului de Beethoven a dat aripi concertului...

O interpretare la cel mai înalt nivel."

Suceava :

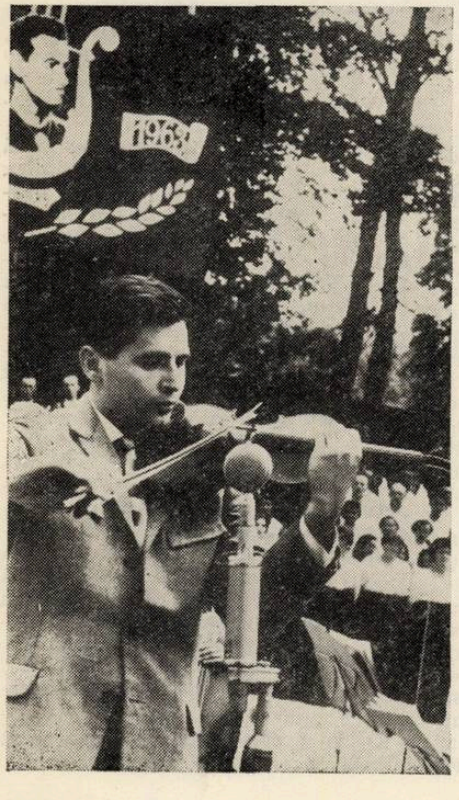
Deschiderea Casei memoriale Ciprian Porumbescu

La 6 iunie s-au împlinit 80 de ani de la moartea prematură a compozitorului înaintaș Ciprian Porumbescu.

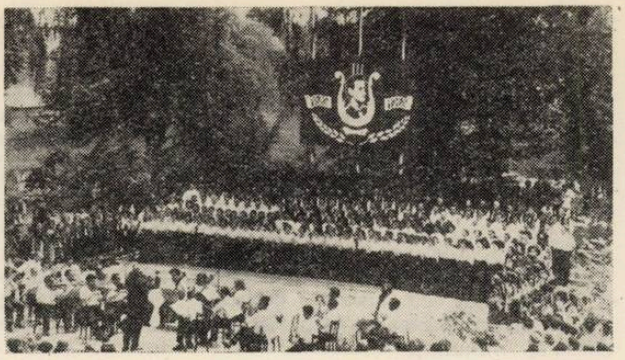
Cinstind memoria acestui talentat cîntăreț al plaiurilor bucovinene, în comuna ce-i poartă azi numele — înainte Stupca — a fost inaugurată Casa memorială Ciprian Porumbescu. Aceasta a fost amenajată într-o clădire anexă a gospodăriei ce a aparținut familiei compozitorului (corpul principal a fost distrus în timpul primului război mondial). Clădirea, substanțial renovată, cuprinde o cameră cu lucruri care au aparținut compozitorului sau familiei, o alta cu exponate — fotocopii de pe fotografii și documente, documente originale, tipărituri, vechi și noi ,din lucrările lui Ciprian Porumbescu, mărturii ale prețuirii artei sale de-a lungul anilor și îndeosebi în vremea noastră. Casa memorială pune în lumină activitatea creatoare a compozitorului, legată de idealurile sociale și estetice ale epocii sale.

Inaugurarea a avut loc la 9 iunie, în prezența unei numeroase asistențe, formată din oameni de artă și cultură, numeroși săteni din împrejurimi. Au vorbit tovarășii Constantin Rățoi, vicepreședinte al Sfatului Popular al regiunii Suceava, compozitorul Achim Stoia, Victor Giuleanu, rectorul conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București și muzicologul Viorel Cosma. Ei au prezentat în cuvinte calde multilaterala activitate a muzicianului, după care asistența a vizitat Casa memorială.

În continuare, a avut loc o impresionantă serbare cîmpenească, într-un splendid amfiteatru natural. Au interpretat lucrări de Ciprian Porumbescu corurile reunite ale Ansamblului de cîntece și dansuri „Ciprian Porumbescu" din Suceava, corurile căminului cultural din comună și din centrul forestier Frasin, al casei raionale de cultură din Gura Humorului, orchestra Ansamblului (dirijor Grigore Macovei), violonistul Alexandru Todicescu. Au mai fost prezentate selecțiuni din spectacolul „Rapsodia suceveană" și un program susținut de soliștii și orchestra de muzică populară din cadrul Ansamblului (dirijor Dumitru Buta). Nivelul artistic al festivității a fost satisfăcător : corul are o sonoritate închegată, dicția îngrijită, frazarea corectă ; orchestra de acompaniament este însă neomogenă — insuficiente instrumente de coarde —, acordajul lasă de dorit (în aer liber controlul trebuia făcut mai des), lipsa de însuflețire a orchestranților evidentă. Cu totul altfel se prezintă orchestra de muzică populară : sincronism, tendința de a reda cît mai îngrijit un repertoriu bazat pe folclorul regional, elan în execuție. Calitatea slabă a unor instrumente estompează întrucîtva sonoritatea de ansamblu (îndeosebi acordeonul). Dintre soliști s-au remarcat Aurelia Nemțuc și, îndeosebi, Sofia Viconeanca, al cărei stil, în maniera cîntăreților locali, este de un mare farmec și forță de expresie.



Studentul Todicescu Alexandru anul IV la conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București



Corurile reunite ale Ans. de cîntece și dansuri „Ciprian Porumbescu" (Suceava), Casei de cultură, (Gura Humorului) și clubului muncitoresc (comuna Frasin)

Casa memorială „Ciprian Porumbescu" Suceava

Fragmentele din „Rapsodia suceveană" ne-au oferit imaginea unui spectacol îngrijit, în care au fost artistic folosite elementele folclorice locale — cîntec, joc, costum, profesiuni specifice (țapinăritul).

Cu acest prilej, a avut loc și faza raională a concursului formațiilor de amatori din raionul Gura Humorului.

Imaginea lui Ciprian Porumbescu se transmite vie, din generație în generație. Casa memorială recent inaugurată, preocupîndu-se de strîngerea, catalogarea și valorificarea și a altor documente privind activitatea lui Ciprian Porumbescu, este încă o dovadă a grijii ce se acordă în zilele noastre moștenirii artistice a înaintașilor. (În cadrul Muzeului regional Suceava există o încăpere închinată lui Ciprian Porumbescu, care cuprinde documente — fotografi, cărți, partituri —, violoncelul și pianul compozitorului.)

P. C.

Cuprinsul

Pag.

O zi măreață în istoria patriei 1

LA DESCHIDEREA UNEI DISCUȚII

Laurențiu Profeta
Exprimarea optimismului creator — trăsătură esențială a muzicii noastre 3

PROBLEMELE MIJLOACELOR DE EXPRESIE ALE MUZICII IN DEZBATEREA UNIUNII COMPOZITORILOR

Vasile Tomescu
Specificul național și contemporaneitatea mijloacelor de expresie 5

★

Din cuvîntul participanților la dezbateri 10

Note 29

LUCRARI ROMINEȘTI

Gr. Constantinescu
Concertul pentru pian și orchestră de Valentin Gheorghiu 21

MOȘTENIREA ENESCIANĂ

Wilhelm Berger
Genul concertant în creația lui George Enescu . . . 24

LA ÎNCHIDEREA STAGIUNII

Mai multă grijă pentru promovarea creației românești în teatrul muzical 31

Note 32

A. Lealu
Muzică instrumentală 33

Gema Zimveliu, C. Dediu
Richter la Brașov și Iași 35

Petre Codreanu
Cîntă țara mea, un nou spectacol al Ansamblului C.C.S. 35

G. Ciobanu
Maria Tănase 36

Gheorghe Firca
Zece ani de la moartea lui Theodor Fuchs. . . . 37

INVAȚĂMÎNTUL MUZICAL

E. Suciu
Aspecte ale repertoriului în școala medie de muzică. . 38

C. Palade
Audiția școlii medii de muzică nr. 2. 39

DIN ȚARĂ

Edgar Elian
Iași ; Retrospectivă simfonică și de operă 41

George Derițeanu
Brașov : Vizita unui grup de compozitori 45

Al. Colfescu
Concert de muzică preclasică 45

★

Turneul Filarmonicii de Stat „George Enescu". . . 46

Prezențe românești 47

P. C.
Suceava : Deschiderea Casei memoriale Ciprian Porumbescu 48

Pe coperta I : Teatrul de vară „Ovidiu" din Mamaia, locul unde s-a desfășurat primul festival național de muzică ușoară.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

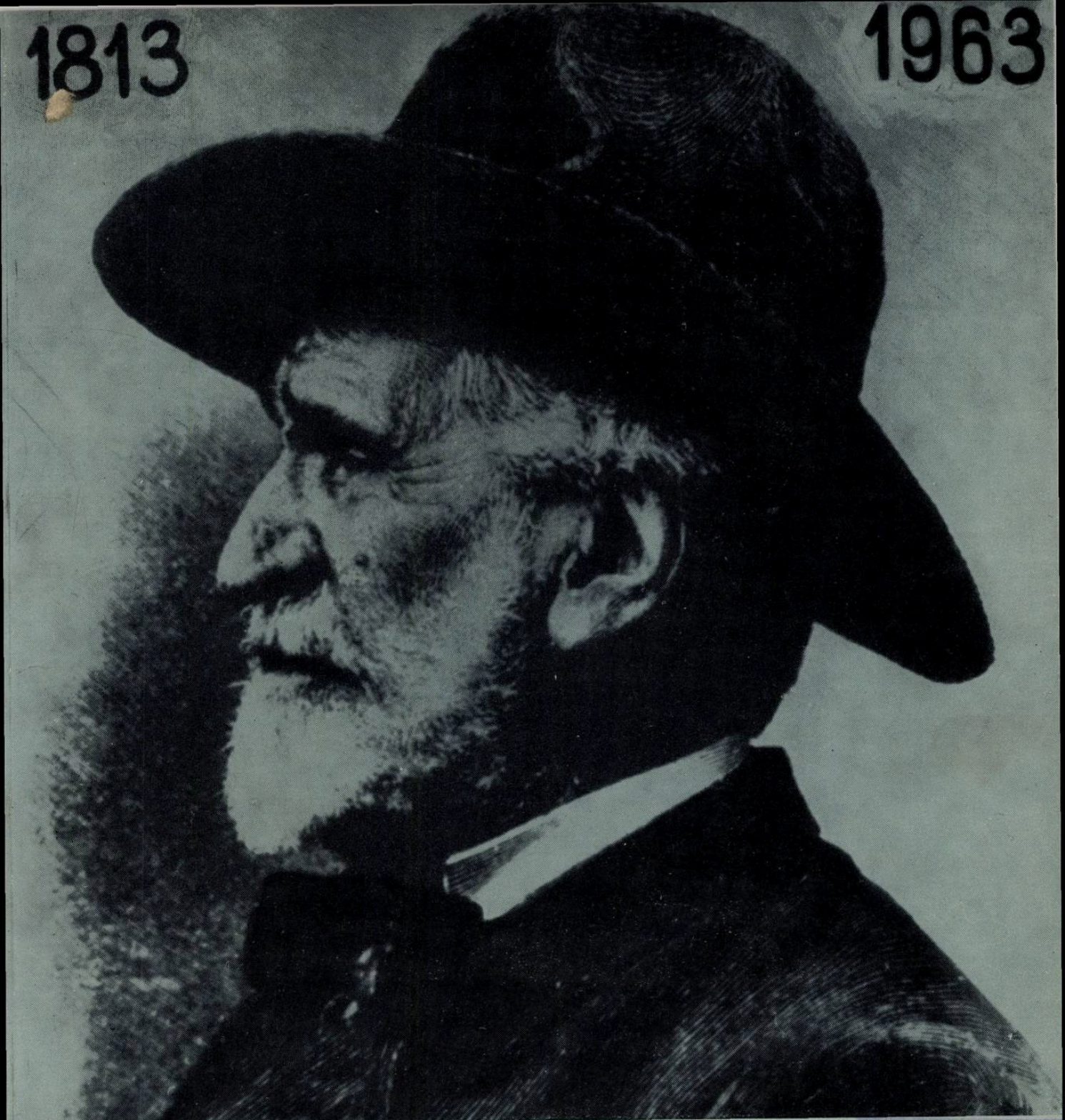
Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I.P.I. — c. 3396

42.416

Lei 5

1813 1963



BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MUZICA

9

ANUL XIII

SEPTEMBRIE

1 9 6 3

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. SI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ SI ARTĂ

Magazinele „MUZICA"

ale Uniunii Compozitorilor din R.P.R. cu sediile în oraşele :

BUCUREŞTI	Calea Victoriei nr. 41	Tel. 15.60 88
CLUJ	Piaţa Libertăţii nr. 10	„ 2175
TIMIŞOARA	Str. Alba Iulia nr. 1	„ 6795
BRAŞOV	B-dul Republicii nr. 40	„ 1439
CONSTANŢA	B-dul Tomis nr. 35	„ 5167
IAŞI	Str. Alexandru Lăpuşneanu nr. 15	„ 3379

VÎND cu NUMERAR şi PRIN VIRAMENT, cele mai noi şi bogate sortimente de instrumente şi accesorii muzicale ca :

fanfare complete, baterii de jazz, saxofoane, clarinete, acordeoane, pianine, contrabaşi, viori, chitare. magnetofoane şi pick-up-uri, discuri cu imprimări de muzică populară, uşoară, simfonică, teatru şi povestiri pentru copii, tipărituri şi note muzicale cu lucrări de muzică simfonică, corală şi uşoară, lucrări de muzicologie etc.

Folosind varietatea sortimentelor din unităţile noastre, formaţiile instrumentale de amatori şi profesioniste ale G.A.C., S.M.T., Comitetelor Sindicale etc. pot fi dotate cu mărfuri de cea mai bună calitate.

MUZICA Nr. 9 Anul XIII septembrie 1963

Sarcini și perspective în interpretarea muzicii simfonice, de operă, balet și operetă

— Consfătuirea organizată de Consiliul Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă —

În cursul lunii iulie a avut loc la Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, o ședință lărgită a Consiliului muzicii, în cadrul căreia au fost analizate propunerile de repertoriu pentru stagiunea viitoare a teatrelor muzicale, filarmonicilor și orchestrelor simfonice din țară. Cu acest prilej a fost trecută în revistă în spirit critic și activitatea desfășurată în instituțiile amintite pe perioada 1 octombrie 1962 — 30 iunie 1963, în lumina sarcinilor cultural-educative respective. În referatul prezentat de către tov. Marin Constantin, secretar al Consiliului muzicii, precum și în luările de cuvînt ale unor conducători de instituții muzicale, compozitori, interpreți și critici au fost expuse atît realizările din cursul stagiunii, cît și anumite deziderate menite să aducă o simțitoare îmbunătățire a activității artistice puse în discuție.

Relevînd o seamă de realizări din cursul stagiunii încheiate — cum au fost de pildă succesele Teatrului de operă și balet și ale Filarmonicii „George Enescu", cu prilejul turneelor întreprinse în Franța, Austria și Italia, creșterea generală a maturității artistice a teatrelor muzicale și a filarmonicilor, precum și rezultatele importante obținute pe calea lărgirii continue a cercului iubitorilor de muzică vocală și simfonică — referatul și vorbitorii au reamintit totodată că în fața instituțiilor noastre muzicale stau sarcini deosebit de importante care se cer urmărite cu asiduitate și în permanență. În anul 1964 va avea loc aniversarea a douăzeci de ani de la Eliberare, eveniment care va fi sărbătorit amplu și multilateral, pe întreg cuprinsul patriei. Teatrele muzicale și filarmonicile vor trebui să fie prezente activ la festivitățile acestei aniversări, înfățișînd, în condițiuni optime, cele mai de seamă creații ale compozitorilor noștri și, desigur, în primul rînd pe cele dedicate acestui măreț eveniment. Problemele repertoriului capătă, așa dar, în momentul întocmirii planului de activitate pe stagiunea 1963—1964, o pondere specifică deosebită, iar împlinirea minuțioasă a acestui plan trebuie considerată o îndatorire de cinste pentru fiecare din cei ce activează în instituțiile muzicale.

Analizarea chipului în care au fost îndeplinite sarcinile de repertoriu în stagiunea încheiată, cu sublinierea, desigur, a deficiențelor constatate, e de natură să constituie un îndreptar pentru activitatea viitoare.

Pe primul plan al discuției se ridică problema sprijinirii creației originale romînești. Este de relevat din capul locului, ca un fapt ce trebuie remediat, că în stagiunea 1962—1963 niciun teatru muzical nu a dat, în premieră, o lucrare romînească, iar din totalul de nouă asemenea instituții, numai șase au prezentat, în reluare, lucrări originale. Baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, care trebuia să vadă lumina rampei în stagiunea trecută la T.O.B., opera „De la Matei citire" de Ion Nonna Otescu, înscrisă în planul de premiere la Opera de stat din Cluj, operetele „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn și „Tîrgul de Fete" de Filaret Barbu la Teatrul de operetă din București, au fost amînate pentru stagiunea viitoare, în timp ce spectacolele ca „O noapte furtunoasă" de Paul Constantinescu, „La piață" de Mihail Jora, „Priculiciul" de Zeno Vancea, „Călin" de Alfred Mendelsohn nu au mai apărut în stagiunea trecută.

În activitatea filarmonicilor sînt de semnalat deficiențe asemănătoare, în sensul că repertoriile acestor instituții nu au cuprins în mod proporționat, armonios, acele creații care reprezintă valori incontestabile ale moștenirii noastre culturale și ale culturii noastre noi,

5000

socialiste. Astfel, unele lucrări simfonice cum sînt Simfonia de cameră de George Enescu, simfoniile de Mihail Jora și Ion Dumitrescu, „Poemul vieții noi" și „Poemul eroic" de Dumitru Bughici sau Concertul de vioară de Pascal Bentoiu și încă multe altele, au fost executate sporadic și întîmplător, în timp ce piese ca „Hora de concert" de C. Bucșe sau „În jurul lumii" de Jean Ionescu și „Valurile Dunării" de Ivanovici au atins în mod cu totul nejustificat un număr foarte mare de programări.

Pe de altă parte, unele filarmonici au programat lucrări neanalizate și neavizate de către comisiile de specialitate ale Consiliului muzicii și Uniunii compozitorilor, cum au fost unele lucrări de Cornel Tăranu la Filarmonica din Cluj, „Uvertura tinereții de Cornel Coștiug la Galați, o lucrare de G. Petrescu la Ploiești etc.

Un alt aspect legat de sprijinirea creației românești este și acela al modului în care sînt interpretate lucrările originale, precum și al criteriilor de selecționare a acestora. Așa cum s-a arătat, există încă la unii dirijori și soliști dezinteres față de creația românească, pe care o pregătesc în grabă, adeseori într-o singură repetiție, ceea ce duce inevitabil la scăderea nivelului calitativ al interpretării și, implicit, la diminuarea puterii de pătrundere a creației originale în masa ascultătorilor. De multe ori, după cum s-a arătat, lucrările românești sînt alese după criteriul ... scurtimii și după cel al „accesibilității" îngust înțeleasă. Așa se explică predominanța unor lucrări cu caracter de simplu divertisment, cum sînt unele dansuri, rapsodii, schițe simfonice, uverturi etc., care prin excesiva lor programare nu contribuie nici la ridicarea nivelului interpretativ al colectivelor și nici la îmbogățirea gustului artistic al publicului. A fost criticată cu vehemență lipsa de răspundere pe care o dovedesc unii conducători de instituții care nu contribuie la buna promovare a muzicii românești. Aceasta face să se perpetueze unele practici necorespunzătoare vremii noastre, cum sînt serviciile reciproce ale unor grupuri restrînse de compozitori și interpreți care își execută lucrările în afara planificării generale a circulației creației românești, după interese personale. Din analiza documentată prezentată de vorbitor, au reieșit aspecte negative ale autopromovării unor compozitori — care în același timp activează și ca dirijori sau soliști —, prezentarea formală, de serviciu a unor creații românești, fragmentate arbitrar sau executate fără o minimă pregătire. Filarmonici ca cele din Cluj, Iași, Galați, Brașov, Tg.-Mureș precum și orchestra Radio au avut în stagiunea trecută un mare număr de concerte simfonice care nu s-au bucurat de prezența creației originale. Însăși Filarmonica „George Enescu" lasă în permanență de dorit, în special în turneele peste hotare, unde fie că dă concerte din care lipsesc lucrările compozitorilor noștri, fie că acestea se reduc la un număr foarte restrîns de creații excesiv cîntate. Aceasta dovedește insuficientul interes manifestat de instituție, față de creația românească care an de an se îmbogățește cu noi și valoroase lucrări. O atitudine asemănătoare o dovedește conducerea T.O.B., O.S.T.A., fapt care are repercursiuni negative asupra repertoriului soliștilor, dirijorilor și formațiilor noastre în genere, precum și asupra repertoriului oaspeților.

Toate aceste deficiențe vor trebui curmate cu hotărîre în stagiunea 1963—1964. Este o datorie elementară de a lichida, în primul rînd, rămînerea în urmă în domeniul interpretării creației originale românești. Filarmonicile să părăsească atitudinea adeseori lipsită de răspundere față de creația românească, dovedită prin marele număr de concerte în care aceasta a fost absentă. Sprijinirea creației originale este imperios necesară, atît în scopul de a o apropia de public cît și în scopul stimulării activității de creație ; este necesar să pătrundă în masă lucrările noi, care contribuie la formarea conștiinței noi, socialiste.

Sarcinile asumate de către direcțiile instituțiilor muzicale trebuie să fie îndeplinite astfel încît anul celei de-a douăzecea aniversări a eliberării patriei să constituie totodată anul unui puternic avînt în promovarea creației muzicale românești din toate domeniile.

★

În legătură cu activitatea teatrelor muzicale au fost ridicate și anumite probleme legate de specificul acestora. Așa bunăoară s-a semnalat faptul că din cele patru și chiar cinci premiere pe stagiune, propuse de fiecare teatru, nu au fost realizate decît două, cel mult trei. Aceasta dovedește fie ușurința cu care unele conduceri ale teatrelor își asumă răspunderi legate de planul de premiere, fie lipsa de preocupare în vederea valorificării depline a forțelor artistice existente. În plus, s-a constatat și o lipsă de consecvență a acestor conduceri în respectarea repertoriului întocmit pe baza propriilor lor propuneri. Exemplul citat în referat, al operei din Timișoara, care a solicitat includerea în plan a operelor „Logodna la mănăstire" de Prokofiev și „Don Carlos" de Verdi pentru ca, apoi să revină, înlocuind acestea cu operele „Căsătoria secretă" de Cimarosa și „Turandot" de Puccini, este concludent în această privință. De asemenea, Teatrul muzical din Brașov și-a propus să realizeze premiera operei „Nunta lui Figaro" de Mozart, cerînd apoi înlocuirea acesteia cu opera „Don Pasquale" de Donizetti, pentru ca pînă la urmă să nu mai fie reprezentată nici una din ele. Îndatoriri de seamă în ce privește repertoriul rămase neîmplinite caracterizează și T.O.B.

Planificarea defectuoasă a activității teatrelor muzicale a dus la situația că numeroși soliști și chiar colective întregi nu și-au valorificat resursele în măsura cuvenită, pe lîngă faptul că premierele anunțate au fost amînate din tri-

mestru în trimestru, stagiunea devenind astfel pe alocuri lipsită de varietate și de interes.

Este absolut necesar ca, începînd cu stagiunea viitoare, sarcinile ce revin soliștilor și în general cadrelor de interpreți, planificate după o judicioasă analiză a situației din teatre, să fie duse la îndeplinire cu toată rigurozitatea.

Un alt aspect legat de activitatea teatrelor muzicale este acela al valorificării interpreților de frunte. Acești interpreți-soliști și dirijori — ar trebui să poată fi ascultați și cunoscuți de un număr cît mai mare de spectatori din toate centrele muzicale ale țării, pentru ca în chipul acesta instituțiile să fie sprijinite prin experiența lor. În prezent, însă, circulația acestor artiști are un caracter întîmplător. Din această pricină instituțiile ca și spectatorii din restul țării nu pot beneficia decît într-o mică măsură de arta interpretativă a numeroși cîntăreți și dirijori de valoare ai operei din capitală. În același timp, cele mai bune forțe interpretative din țară se cer mai larg cunoscute de către publicul bucureștean. Socotim, de aceea, deosebit de oportună propunerea referatului de a se organiza schimburi de experiență între soliști și colective din diverse teatre, schimburi care ar contribui la continua creștere a exigențelor interpretative.

Alături de lucrările românești, a căror absență din repertoriu a fost mai sus semnalată, s-a constatat că, la unele teatre din țară, au încetat să mai figureze pe afiș — pe perioade de timp variabile și extinse uneori pe întreaga stagiune — unele lucrări din repertoriul universal. Așa de exemplu la T.O.B. a ieșit complet de pe scenă opera „Orfeu" de Gluck și au lipsit luni de zile „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss, „Maeștrii cîntăreți" de Richard Wagner și „Oedip" de George Enescu, din cauză că toate aceste lucrări existau doar în repertoriul unui singur dirijor (Mihai Brediceanu). Socotim de aceea deosebit de utilă sugestia cuprinsă în referat ca direcțiunea operei să asigure din vreme dublarea dirijorului titular, fie cu șefi de orchestră din interiorul instituției, fie din afară. Aceleași obiecții sînt valabile și în ceea ce privește rolurile solistice, ce se cuvin neapărat dublate cu artiști de valoare corespunzătoare.

★

În încheierea primei părți a referatului despre problemele teatrelor muzicale au fost examinate în spirit critic, propunerile de repertoriu din stagiunea 1963—1964 ale acestor teatre. A fost apreciat ca poiztiv faptul că Teatrul de operă și balet, cele două opere clujene, precum și Opera de stat din Iași și-au propus să reprezinte, fiecare, cîte o lucrare de prestigiu: „Pelléas și Mélisande" de Debussy și două balete de Stravinski la București, „Logodna la mănăstire" de Prokofiev la Cluj, „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg" de Richard Wagner la Opera maghiară și „Boris Godunov" la Opera de stat din Iași. Asemenea propuneri, desigur utile și binevenite, nu absolvă însă în nici un caz teatrele respective, precum și celelalte teatre muzicale din țară, de obligația de a trece pe primul plan al preocupărilor lor promovarea creației originale românești.

Cazuri ca cel al Teatrului muzical din Galați, în ale cărui propuneri pentru actuala stagiune nu figura nici o creație românească de operă și balet, sau al Teatrului din Constanța, care a folosit în planul său formula vagă și neangajantă „loc pentru o lucrare românească", au dovedit slaba preocupare a conducerilor respective pentru creația noastră.

★

Unele aspecte specifice legate de activitatea filarmonicilor din țară au fost, la rîndul lor, cercetate, cu acest prilej, în spirit critic. Alături de probleme privind creația românească — mai sus menționate, — se ridică și acelea relative la selecționarea lucrărilor din repertoriul universal.

S-a remarcat, în general, că repertoriul filarmonicilor a vădit în stagiunea 1962—1963 o creștere a numărului de lucrări preclasice, fapt desigur pozitiv, rezultat în urma cerințelor insistente ale publicului și ale presei. Se pare însă că interesul unora din filarmonici pentru muzica preclasică, ulterior a scăzut, judecînd după propunerile înaintate de filarmonicile din Tg. Mureș, Ploiești, Satu-Mare și Botoșani. Drept urmare, se impune ca instituțiile citate să abordeze în continuare, cu convingere și interes, repertoriul preclasic, cu atît mai mult cu cît se cunoaște rolul educativ al acestor lucrări pentru public, cît și rolul lor instructiv, sub aspectul problemelor de tehnică și stil interpretativ, pentru colectivele muzicale.

Cît privește repertoriul contemporan universal, se constată că, la unele filarmonici, ca de pildă la cele din Timișoara și Arad, reapar cu consecvență lucrări executate anterior în repetate rînduri, în timp ce lipsesc creații reprezentative — mai puțin cunoscute de public — ale unor compozitori ca Sostakovici, Kabalevski, Honegger, Britten, Stravinski. Este evident că lucrările din repertoriul contemporan trebuie abordate cu preocuparea de a asigura trecerea treptată de la simplu la complex, corespunzînd stadiului de înțelegere al publicului auditor.

Un alt aspect legat de activitatea filarmonicilor îl aflăm în modul de programare a interpreților — dirijori și soliști. Există în această privință tendința de a se realiza programarea din birou, în loc de a se proceda la consultări și schimburi de opinii asupra repertoriului. Din această cauză se produc adeseori renunțări și abateri de la prevederile planului, concesiile fiind făcute, de regulă, de către instituții, în dorința de a menține, cu orice preț, colaborarea cu interpretul prevăzut. Rezultatul este că interpretul, știindu-se supra

solicitat, se limitează la un repertoriu cu totul redus, pe care îl vehiculează permanent.

Nu încape îndoială că și tinerilor interpreți valoroși trebuie să li se acorde o atenție deosebită. Unele filarmonici, ca de pildă cele din Craiova, Oradea, Bacău, au adoptat o atitudine plină de înțelegere față de tinerii soliști. În schimb altele, ca cele din Brașov și Ploiești, le-au creat o serie de dificultăți. Este limpede că programarea tinerilor interpreți nu poate fi rezolvată în mod satisfăcător prin tranzacții directe între aceștia și conducerea diferitelor filarmonici. Asemenea procedee duc în mod inevitabil la favorizarea unora în dauna altora, poate cel puțin tot atît de talentați, dar care nu manifestă tenacitatea necesară în vederea programării lor. Soluția unică nu poate fi decît programarea centralizată a acestora, după criterii de valoare bine verificate. În felul acesta se va asigura dezvoltarea armonioasă a schimbului artistic de mîine, reprezentat prin tinerii noștri soliști.

În acest sens a fost alcătuită o comisie de specialiști care avizează solicitările individuale de programare ale tinerilor soliști precum și propunerile instituțiilor.

Cu prilejul discuțiilor s-a arătat că este absolut necesar să se stabilească înainte de începerea stagiunii un plan de activitate cît mai precis, incluzînd atît lucrările ce urmează a fi executate, cît și numele dirijorilor și soliștilor ce se vor manifesta în cadrul fiecărui concert în urma consultării cu aceștia. În felul acesta va spori interesul publicului de abonați, care nu va mai fi supus unor surprize de cele mai multe ori neplăcute, de la un concert la altul. În același timp se va întări responsabilitatea fiecărui artist, care va cunoaște din vreme obligațiile sale pe durata întregii stagiuni. Exemplele oferite de numeroase filarmonici din alte țări, care distribuie, din capul locului, abonaților programe de concert definitive, pe întreaga stagiune, sînt fără îndoială, instructive. Una din dificultățile majore care se ridică în calea realizării unor asemenea programe este însă aceea a necunoașterii din vreme a angajamentelor contractate de OSTA, atît în ce privește invitarea unor dirijori și soliști de peste hotare, cît și deplasările în țară și în străinătate ale artiștilor romîni. Atît timp cît aceste invitații și deplasări se vor realiza sub semnul improvizației, este evident că cu greu se poate ajunge la o programare precisă și eficientă a dirijorilor și soliștilor.

Se impune așa dar ca OSTA să facă o serioasă examinare a metodelor sale de lucru, cu atît mai ușor de realizat, cu cît cea mai valoroasă practică este aceea a sistemului angajamentelor anticipate, de lungă durată. În chipul acesta, viața noastră muzicală nu va avea decît de cîștigat, satisfăcîndu-se una din doleanțele îndreptățite ale publicului ca și ale artiștilor, iar programarea centralizată, pe o întreagă stagiune, va putea porni de la o bază sigură.

★

Recomandările făcute de a se institui un nucleu format din membri ai Consiliului muzicii, care să se deplaseze periodic, în diferitele centre culturale importante din țară, pentru a urmări activitatea muzicală în localitatea respectivă, sînt desigur menite să contribuie la o îmbunătățire simțitoare a vieții noastre muzicale. Participînd în aceste zile la spectacolele muzicale și la concerte, cunoscînd publicul și reacțiile acestuia, luînd contact cu oamenii de artă și cultură din localitate, membrii acestui nucleu vor putea, la înapoiere, să tragă concluzii importante, tinzînd la luarea unor măsuri eficiente, care să asigure desfășurarea vieții muzicale în cele mai bune condițiuni. Aceste concluzii vor putea face, de asemenea, obiectul unor materiale publicate în organele centrale de presă, — ceea ce va constitui un mijloc în plus de îndrumare a instituțiilor muzicale. Acest lucru se impune cu necesitate, cu atît mai mult cu cît, așa cum s-a arătat în cadrul dezbaterilor, oglindirea vieții muzicale în unele organe de presă se realizează în momentul de față în mod nesatisfăcător. Măsurile anunțate în concluziile ședinței în vederea remedierii acestei situații vor contribui la un nou impuls în activitatea interpretării muzicii simfonice, de operă, balet și operetă, corespunzător cerințelor actuale mereu crescînde ale vieții noastre muzicale.

În continuarea unei discuții

PASCAL BENTOIU

Exprimarea optimismului creator — trăsătură esențială a muzicii noastre

Împreună cu celelalte arte, muzica este chemată să reflecte — cu mijloacele ei specifice, desigur — elanul constructiv al poporului nostru, să exprime încrederea în viață și în posibilitățile oamenilor de a face ca această viață să devină din ce în ce mai fericită, mai îmbelșugată. În legătură cu cele de mai sus apare tot mai des în critica muzicală termenul de optimism. Aș dori, în cele ce urmează, să încerc o analiză a noțiunii de optimism și mai ales a semnificației pe care această noțiune o poate dobîndi într-o artă atît de greu de explicat prin cuvinte, cum este muzica.

„Optimism" în sensul comun (și nu în cel filosofic, așa cum apare bunăoară în legătură cu concepția — idealistă — a lui Leibniz) înseamnă (acceptînd definiția Dicționarului limbii romîne moderne) încrederea în viață și în oameni. Noțional el se opune pesimismului, care deci va însemna neîncredere în viață și în oameni, descurajare, sentimentul că viața nu merită să fie trăită.

Privind lucrurile în mare, se poate afirma că societatea produce bunuri care în general îi sînt de folos, îi ajută în dezvoltarea și procesul ei. Dacă la un moment dat se produc obiecte care nu ajută acestor scopuri, mai curînd sau mai tîrziu oamenii își dau seama de inutilitatea obiectelor respective și producția lor încetează. În artă, aceste constatări (elementare pe plan economic) s-ar traduce, după părerea mea, cam în felul următor: societatea primește și păstrează în patrimoniul ei acele opere artistice care o ajută în mersul ei înainte, acele opere care o ajută să cunoască mai profund viața și problemele ei, natura, oamenii, acele opere care pot să-i insufle încredere în viitor, încredere în oameni, încredere în viață. Deci, cu un cuvînt, arta capabilă să genereze optimismul.

Concluzia logică a celor de mai sus este următoarea: operele pe care veacurile trecute ni le-au lăsat moștenire, și pe care continuăm să le prețuim și astăzi (ba poate mai mult decît o făceau contemporanii lor), sînt opere *optimiste* în sensul cel mai adînc al cuvîntului. Dacă nu ar fi astfel, dacă aceste opere de artă n-ar fi făcut altceva decît să strecoare în sufletul nostru veninul subtil al neîncrederii, al descurajării, sînt convins că masele le-ar fi eliminat de mult din circuitul viu artistic. Și este probabil că au făcut aceasta cu privire la multe, la enorm de multe producții pseudo-artistice (mai mult sau mai puțin meșteșugit lucrate), care n-au reușit să-și împlinească menirea lor înalt etică de opere de artă. Probabil, de asemenea, că o bună parte din producția actuală, purtînd amprenta decadenței, a unor țări din apusul Europei, va suferi cu timpul o soartă asemănătoare. Desigur această soartă o vor avea toate elucubrațiile formaliste, lipsite de un fond artistic autentic, de un valoros mesaj umanist. Tot astfel orice lucrări care, deși nu fac exces de căutări formale și nu păcătuesc prin abstracționism, nu reușesc totuși să se ridice peste platitudinea unei exprimări șlefuite poate — dar epigonice, accesibile — dar nesemnificative, vor fi date uitării.

Revin la optimism în muzică. Se consideră uneori că optimiste (sau mai corect vorbind: capabile să insufle optimismul) sînt melodiile săltărețe și divertisante, și că celelalte, mai grave ca expresie, ar fi oarecum însemnate cu pecetea pesimismului. Nu cred că lucrările stau tocmai astfel. Nu vreau să intru aci într-o discuție amănunțită asupra sensului expresiv al elementelor din care se compune muzica (moduri, ritmuri, formule melodice și cadențiale, agregate armonice etc. etc.) Reamintesc numai că dacă lumea sunetelor are o bază fizică obiectivă, cu legile ei care determină în bună măsură însăși constituirea elementelor limbajului muzical, nu e mai puțin adevărat că sensul expresiv acordat acestor elemente variază enorm, în funcție de epocă și de cultura ei, de configurația psihică a popoarelor, de tradiție, de travaliul critic în jurul operelor elaborate ș.a.m.d. Grecii vechi acordau modurilor un ethos care astăzi nu ne mai spune mare lucru, orientalii traduc veselia în muzică într-un fel care derutează pe occidentalii nepreveniți, iar muzica simfonică, cu toată bogăția ei de sensuri, este carte închisă pentru cei adăpați exclusiv la izvoarele muzicii ușoare. Chiar diferența netă pe plan expresiv pe care lumea (europeană) a ultimelor două secole o face între modul major

și cel minor. nu funcționa în evul mediu și nu funcționează nici astăzi de pildă în muzica noastră populară (găsim aci atîtea melodii de dans exuberante în moduri minore, încît e greu să atribuim un sens depresiv acestor moduri).

Însă esențialul problemei nu-mi pare a sta în deosebirile pe care le constatăm parcurgînd existența artistică a omenirii pe coordonatele ei istorice sau geografice. Esențialul este că orice artă elaborată serios, cu talentul și cu simțul răspunderii pentru mesajul etic și ideologic pe care trebuie să-l poarte, *nu poate fi decît optimistă*. De fapt, constatăm că oamenii păstrează cu egală dragoste și tragediile și comediile, și epopeile și confesiunile lirice, și simfoniile lui Beethoven și valsurile lui Strauss. Umanitatea nu închide niciodată venin și fiere în scrinurile ei cu obiecte prețioase. Personal, n-am putut să mă conving vreodată că simfonia 6-a de Ceaikovski, Boris Godunov sau Oedip ar fi lucrări de nuanță pesimistă, iar Bărbierul din Sevilla și Till Eulenspiegel ar constitui, dimpotrivă, tipul operelor optimiste. Le consider optimiste pe toate cele enumerate mai sus și, dacă aș sta să mă analizez mai atent, cred că aș găsi că Oedip îmi insuflă mai multă încredere în *om* decît Bărbierul. Este în orice comedie ceva amar. Ceva necruțător pentru om. Oare Cosi fan tutte este o lucrare mai optimistă decît Don Giovanni ; Falstaff o lucrare mai optimistă decît Othello, Cavalerul rozelor o lucrare mai optimistă decît Salomeea ? Mă îndoiesc profund. Orice demascare a viciului, a nedreptății, a patimii oarbe, a mîrșăviei unora din oameni are de fapt o semnificație etică superioară, și numai arareori se ajunge prin mijloacele comicului la rezultate de aceeași forță. Ca să iau cîteva exemple din literatură, aș sugera cititorilor să reflecteze dacă Sofocle li se pare mai pesimist decît Aristofan, Balzac mai pesimist decît — să zicem — Labiche, în fine Eminescu mai pesimist decît Caragiale. Cred că răspunsul nepripit nu poate fi decît unul.

Să nu confundăm deci optimismul cu veselia, cu rîsul, cu distracția. Concret, optimism în muzică nu înseamnă neapărat tonalitate majoră, cadență perfectă, ritmuri de dans — deși fără îndoială că el poate fi întruchipat și în asemenea elemente. Cred însă că adevăratul optimism în muzică rezultă din reflectarea veridică și pregnantă a realității, a întregii realități, ceea ce nu exclude — uneori — conflictul tragic. Este normal, desigur, ca viața noastră, a artiștilor, în mijlocul unei societăți animate de înalte idealuri și de un puternic elan constructiv, să determine reflectarea dinamismului și eroismului acestei vieți ; îmi pare însă de asemenea normal ca conflictul tragic să subsiste în întruchipările artei. În lupta lui eroică, omul poate fi cîteodată înfrînt pe plan individual ; arareori însă pe plan colectiv și, raportînd lucrurile la scara întregii specii, niciodată. În acest sens orice tragedie este într-un fel optimistă (notez în treacăt că înfrîngerea sau moartea eroului tragic nu era cîtuși de puțin necesară în concepția estetică a grecilor : Ifigenia, Oreste, Electra, Alcesta nu sînt înfrînți).

Cred că niciun artist talentat și de bună credință nu urmărește și nu a urmărit vreodată în mod deliberat să creeze o operă „pesimistă". Singurele lucrări care mă umplu (în calitate de consumator de artă) de pesimism sînt lucrările slabe, neizbutite, sau cele care trădează o gravă dezorientare estetică și ideologică, ori o pierdere a busolei etice. Am în astfel de cazuri sentimentul inutilității efortului, al risipei strădaniilor unui artist poate dotat, iar — în ce mă privește — al pierderii de vreme. Dimpotrivă, o operă izbutită (fie ea de orientare tragică sau comică, eroică sau elegiacă) ne smulge aplauzele. Ce altceva sînt aceste aplauze decît expresia gratitudinii față de artistul care a reușit să ne desvălue un nou aspect al vieții, să ne lărgească orizontul cunoașterii și al afectului, să ne îmbogățească interior și — în ultimă analiză — să ne insufle încredere în om și în posibilitățile lui imense ?

Desigur că în condițiile actuale ale vieții noastre ar fi ciudat să nu găsim loc în creația noastră decît pentru conflicte tragice sau sentimente elegiace și să nu ne facem purtători ai unor sentimente luminoase, ai bucuriei de a trăi, ai veseliei și bunei dispoziții. Să nu uităm însă că veselia nu ne garantează izbînda împotriva superficialității și conven-ționalismului și că — pe de altă parte — o privire serioasă și profundă asupra luptei omului pentru mai bine (cu eventualele lui înfrîngeri temporare) nu exclude cîtuși de puțin ci implică optimismul.

O operă de artă realistă, concepută cu seriozitate și dusă la bun sfîrșit cu măiestrie și talent (independent de categoria estetică pe care o abordează) nu poate fi decît optimistă, în sensul cel mai propriu al cuvîntului.

PAVEL APOSTOL

Ce reflectă muzica?

— Elemente pentru definirea specificului reflectării muzicale a realității —

Von Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehn
Ludwig van Beethoven *)

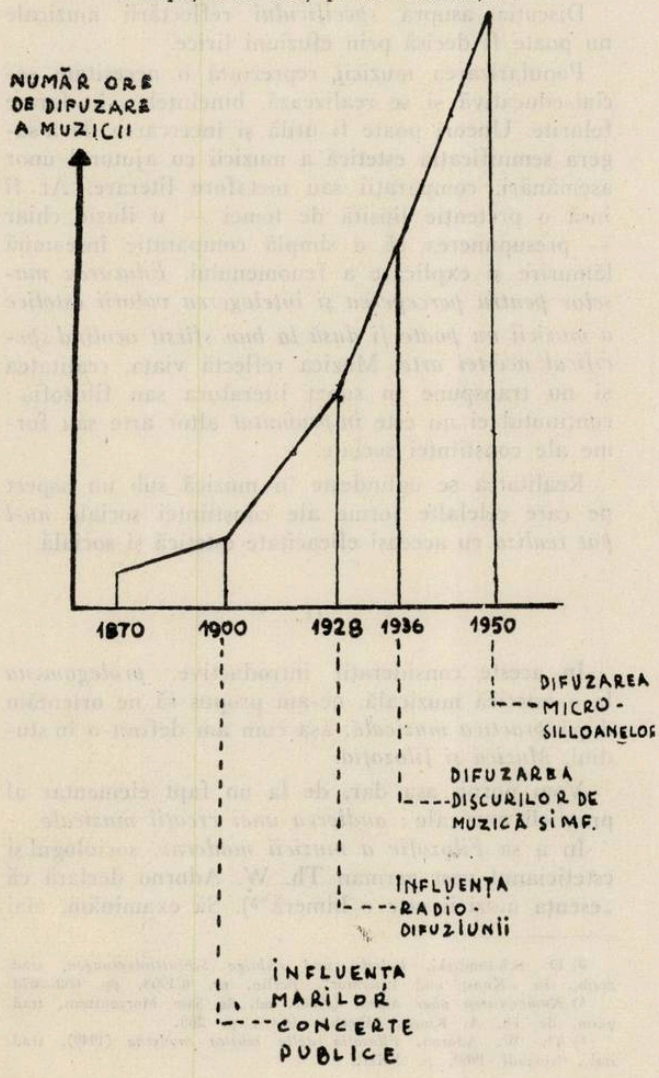
I.

Dezbaterea asupra specificului reflectării muzicale a realității izvorăște dintr-o necesitate obiectivă, determinată, în primul rînd, de sporirea greutății specifice a culturii muzicale în viața socială și fizionomia spirituală a omului contemporan. În ultimele decenii se constată, pe plan mondial o creștere vertiginoasă a *timpului social* destinat audițiilor muzicale sub influența dezvoltării mijloacelor de înregistrare și transmitere a muzicii.

Ex. 1

CREȘTEREA TIMPULUI SOCIAL DESTINAT AUDIȚIILOR MUZICALE

(După A. Moles, **Théorie de l'Information et la perception esthétique,** Paris 1958, p. 112. Evaluare). . .

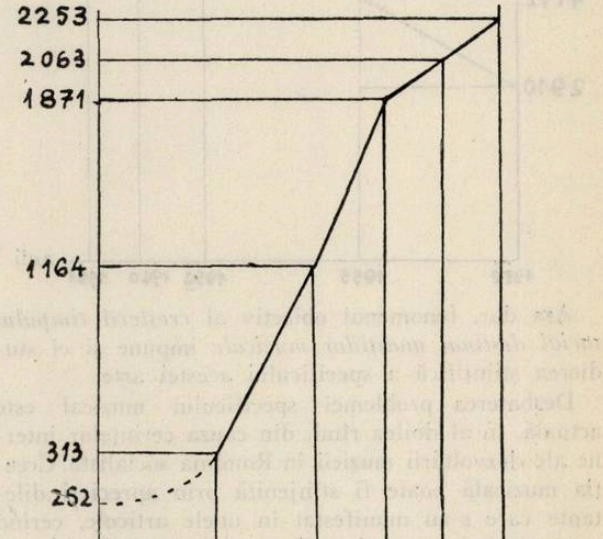


În condițiile revoluției culturale din țara noastră, acest proces se desfășoară cu o intensitate excepțională, cu un ritm accelerat pe măsura înaintării construcției socialiste. Fenomenul este ilustrat prin tabelele următoare :

Ex. 2

CREȘTEREA TIMPULUI SOCIAL DESTINAT AUDIȚIILOR MUZICALE ÎN ROMÎNIA (A — un indiciu indirect)

(pe baza indiciului creșterii numărului de abonați radio, radioficare și televiziune între 1938—1961, **după Breviar statistic al R.P.R. 1962, p. 216)**



În timp ce, între 1938—1950 ritmul anual de creștere a numărului abonaților radio (Tabel A) a fost în medie de 2%, între 1950—1961 media anuală de creștere s-a ridicat la 59%. Numărul abonaților radio reprezintă, bineînțeles, numai un indiciu indirect; ea poate însemna, totuși, un punct de reper semnificativ în anumită privință : avînd un aparat de recepție sau de amplificare în casă, foarte mulți oameni, indiferenți față de această artă, ascultă, prin forța lucrurilor și programele de muzică. Tabelul (B) (Ex. 3) în schimb, exprimă *direct* creșterea timpului social destinat audițiilor muzicale în anii puterii populare : totalul reprezentațiilor de operă, teatre muzicale, ansambluri de cîntece și de concerte simfonice s-a mărit, între 1950—1961, cu 299% (s-a triplat). Astfel și acest aspect al avîntu-

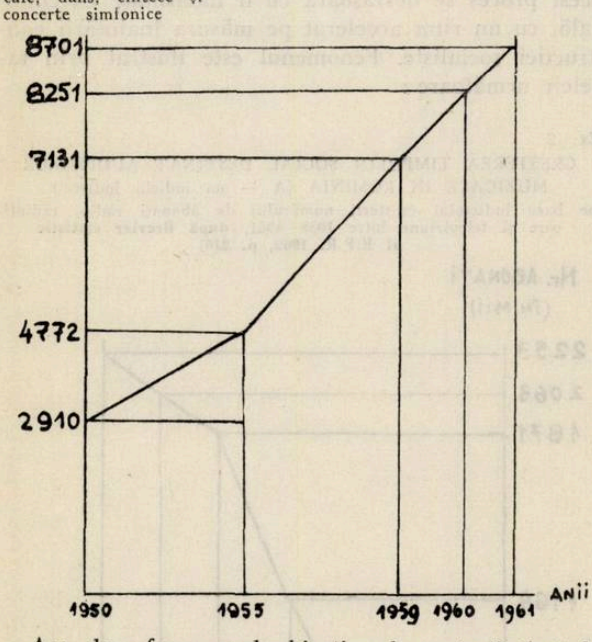
*) Pe manuscrisul *Missei solemnis* : „din inimă, să ajungă, din nou, la inimi".

lui cultural, care s-a produs în țara noastră, dovedește justețea aprecierii făcute, cu ani în urmă, că revoluția socialistă echivalează cu o „renaștere națională, culturală" (Gheorghe Gheorghiu-Dej).

Ex. 3

CREȘTEREA TIMPULUI SOCIAL DESTINAT AUDIȚIILOR MUZICALE
ÎN ROMÎNIA (B-indicii directe)

(Pe baza indciului creșterii numărului reprezentanților și concertelor între 1950—1961, după **Breviar statistic al R.P.R.** 1962 p. 215)



Așa dar, fenomenul obiectiv al *creșterii timpului social destinat audițiilor muzicale* impune și el studierea științifică a specificului acestei arte.

Dezbaterea problemei specificului muzical este actuală, în al doilea rînd, din cauza cerințelor interne ale dezvoltării muzicii în Romînia socialistă. Creația muzicală poate fi stînjenită prin aprecieri dilletante care s-au manifestat în unele articole, cerînd sau sugerînd ca muzica să accepte simplul rol auxiliar de ilustrație a unor texte literare [1]).

În paginile revistei *Sovetskaia Muzika,* M. Elik susținuse, nu de mult, ideea că pentru a corespunde „exigențelor contemporaneității" muzica trebuie să fie legată, în chip necesar, de text.[2]) Cunoscutul muzicolog, D. Jitomirski a demonstrat, într-o replică foarte hotărîtă că această pretinsă cerință „a epocii" reprezintă de fapt o pledoarie pentru „pseudo-muzică", deoarece *esența* acestei arte constă în folosirea unui limbaj de *imagini,* care nu au și nu pot avea caracterul univoc al limbajului verbal și noțional.[3]) Aceeași teză a ireductibilității muzicii la expresie verbală o formulase deosebit de clar și Gustav Mahler într-o scrisoare adresată lui Max Marschalk (26.III.1896), spunînd : „atîta vreme cît pot să-mi exprim trăirea în cuvinte, desigur, nu voi recurge la muzică"[4]).

Civilizatia socialistă înlătură, cu hotărîre și pe toate planurile, procedeele, denumite ironic de Lenin. „meșteșugărești". Îndepărtarea metodelor primitive este necesară ; procesul e ireversibil.

Prinosul de păreri de rău, cuvenit — după unii — pretinsei „poezii" a unor *bons vieux temps,* în care și problemele muzicii puteau fi discutate cu mijloace „meșteșugărești", ne-ar obliga, aici, la izbucniri de lirism crepuscular, acordat în tonuri sfîșietoare, prelung hohotitoare, de evocare elegiacă. Nu încercăm asemenea tristeți „răscolitoare". De altfel, trebuie să resimți o neîndreptățită și meschină îndoială în valoarea estetică a muzicii pentru a presupune că farmecul ei s-ar destrăma prin analiză științifică, riguroasă. Explorarea cosmosului — cu ajutorul modelării matematice și cibernetice — n-a răpit nimic din splendoarea universului perceput de om, după cum nici cunoașterea cercetărilor de genetică moleculară asupra procesului de reproducție nu ne-au făcut să iubim cu mai potolită pasiune și cu mai puțin intensă participare spirituală.

Discuția asupra *specificului* reflectării muzicale nu poate fi decisă prin efuziuni lirice.

Popularizarea muzicii reprezintă o necesitate social-educativă și se realizează, bineînțeles, în forme felurite. Uneori poate fi utilă și încercarea de a sugera semnificația estetică a muzicii cu ajutorul unor asemănări, comparații sau metafore literare. Ar fi însă o pretenție lipsită de temei — o iluzie chiar — presupunerea că o simplă comparație înseamnă lămurire și explicare a fenomenului. *Educarea maselor pentru perceperea și înțelegerea valorii estetice a muzicii nu poate fi dusă la bun sfîrșit ocolind specificul acestei arte.* Muzica reflectă viața, realitatea și nu transpune în sunet literatura sau filozofia ; conținutul ei nu este *împrumutat* altor arte sau forme ale conștiinței sociale.

Realitatea se oglindește în muzică sub un aspect pe care celelalte forme ale conștiinței sociale *nu-l pot realiza* cu aceeași eficacitate estetică și socială.

II.

În aceste considerații introductive, *prolegomena* la o estetică muzicală, ne-am propus să ne orientăm după *practica muzicală,* așa cum am definit-o în studiul, *Muzica și filozofia.*

Vom porni, așa dar, de la un fapt elementar al practicii muzicale : *audierea unei creații muzicale.*

În a sa *Filozofie a muzicii moderne,* sociologul și esteticianul vest german Th. W. Adorno declară că „esența muzicii este o himeră"[5]). Să examinăm, mai

1) Tocmai amatorii de adîncimi „filozofice" în muzică, *o reduc* pe aceasta din urmă la simplă „sonoritate" lipsită de conținut propriu și, ca atare, de o funcție specifică de reflectare. Indiferent de intenții, această poziție reeditează teza formalistă a lui Hanslick prin *disprețul* manifestat față de *mesajul propriu* muzicii. Un asemenea fel de a înțelege muzica perpetuează nu numai diletantismul, dar și cele mai penibile confuzii (bunăoară că *optimismul* ar fi incompatibil cu „responsabilitatea socială" a compozitorului). Desigur este mai ușor — și poate mai „de efect" — de a afirma că în cutare operă compozitorul „pare să dea glas tăcerii" decît să dezvălui legile constituirii imaginii muzicale și din ele să dezvolți *temeiul obiectiv* al desfătării produse de audiție.

2) M. Elik, *Was uns heute bewegt,* trad. germ., în „Kunst und Literatur", Berlin, nr. 5/1963, pp. 558—569. Teza este susținută și în paginile revistei „Secolul 20" nr. 5, pp. 133—148.

3) D. Schitomirski, *Falsche und richtige Schlussfolgerungen,* trad. germ., în „Kunst und Literatur", Berlin, nr. 6/1963, pp. 668—678.

4) *Komponisten über Musik* (1956), ed. de Sam Morgenstern, trad. germ. de Th. A. Knust, München (f.a.), p. 263.

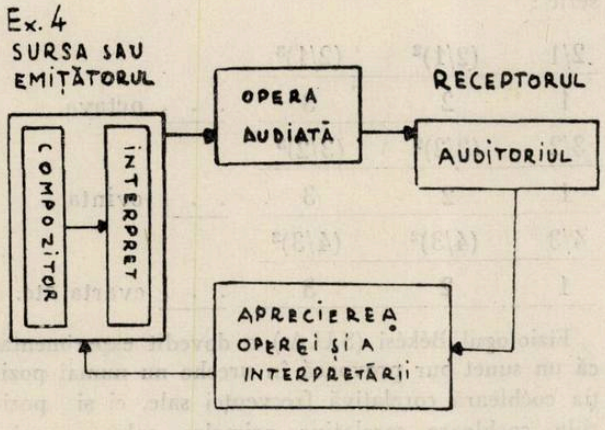
5) Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna* (1949), trad. ital., Einaudi 1960, p. XXIII.

de-aproape, această „himeră" în înfățișarea ei pământească, cu ocazia unei audiții muzicale.

Cum putem defini, în termeni obiectivi, o audiție muzicală ?

Opera audiată reprezintă *o comunicare* între creatorul partiturii și interpreți, pe de o parte și auditoriul,[6]) pe de alta. „Arta — spunea Modest Musorgski — este un mijloc de a intra în legătură [în comunicare] cu oamenii".[7]) Fără a ne pune, deocamdată, întrebarea *ce* anume se comunică, trebuie să consemnăm că prima caracteristică obiectivă a muzicii constă în a fi *o comunicare între oameni. Existența* și menținerea în decursul istoriei a acestui *tip* de *comunicare* înseamnă că, pe lîngă mijloacele verbale etc., societatea umană a resimțit *necesitatea* folosirii și perfecționării ei necontenite. „Necesitățile practice ale vieții au dat naștere, așa dar, formelor variate de expresie".[8])

Modelul abstract al acestei comunicări [9]) poate fi înfățișat astfel :



În acest model și în cele ce urmează avem în vedere „opera într-o anumită interpretare". Din punctul de vedere al cercetării de față, nu se pune, deocamdată, problema deosebirii între operă și interpretare.

Audiția muzicală, perceperea operei muzicale este, în esență, *un proces de comunicare*, care are loc în condiții determinate de organizarea vieții sociale (posibilități de audiție, mijloace de realizare folosite — instrumente muzicale, săli etc.). Receptorul (auditoriul) nu este pasiv, ci reacționează față de operă prin aprecieri. Acestea devin, la rîndul lor, comunicări (mesaje) adresate organizatorilor audiției, care i-au stabilit programul, compozitorului (dacă trăiește), interpreților, care pot ține seama de ele în viitoarele lor acțiuni.

Să continuăm, mai departe, analiza procesului de comunicare înfățișat.

Comunicarea în cursul unei audiții muzicale se realizează prin *contactul trăit direct cu opera.*[10]). Între aceasta și ascultător se stabilește o legătură materială, fiziologică, prin receptarea fenomenului sonor care alcătuiește *suportul fizic* al comunicării. De aici, o primă *condiționare* a perceperii operei muzicale — cea *fiziologică.* Receptarea operei depinde de structura fiziologică a receptorului (omul). Excitantul fiziologic este trăit de către receptor pe plan psihic, de unde cea de a doua condiționare a procesului de receptare — cea psihologică.

Structura psiho-fiziologică a receptorului constituie o condiție necesară comunicării muzicale. Ca întreaga structură anatomo-fiziologică a omului, auzul este rezultatul unei evoluții istorice ; pe lîngă factori biologici și cosmici, ea este determinată de viața socială. Diversitatea auzului muzical exprimă condiționarea social-istorică felurită a structurii noastre auditive. Cercetările experimentale de psihologie au confirmat condiționarea socială a auzului muzical.[11])

După cum se știe, muzica operează cu un grup finit de sonorități, selecționate din mulțimea infinită de zgomote (sunete concrete, reale) în cursul practicii muzicale social-istorice și produse cu ajutorul unor instrumente anume construite sau cu ajutorul vocii umane, folosită într-un fel deosebit de emisiunea obișnuită de sunete articulate (vorbire).

Sunetele muzicale constituie un sistem format în cursul dezvoltării sociale și organizat în conformitate cu anumite legități, condiționate de structura psihofiziologică a auzului nostru.

Încă în secolul trecut s-a constatat *variația logaritmică* a *senzației* (auditive) *în funcție de excitație* (fenomenul fizic al sunetului) :

$$S = K \log E$$

unde : S = senzația
E = excitația
K = o constantă

De curînd, eminentul dirjor Ernest Ansermet a publicat o voluminoasă lucrare închinată psihologiei audiției muzicale, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine* (I—II, Neuchâtel 1961), ale cărei teze au fost reluate de autor în expunerea sintetică, *Les Problèmes de la musique* [12]). Deși naufragiază într-o poziție subiectiv idealistă (susținînd că „elementele constitutive ale muzicii sînt date de conștiință" [13]) și fideistă (înțelegînd muzica drept o metodă „de a deveni asemenea lui dumnezeu"), Ansermet are meritul de a respinge cu temei interpretarea fizicalistă (Helmholtz) a muzicii care fie identifică sunetul muzical cu cel

6) „Auditoriul" cuprinde totalitatea celor care ascultă muzica, indiferent de pregătirea, educația lor sau de scopul urmărit.

7) M. Musorgski, în *Komponisten über Musik*, p. 221.

8) L. Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935, p. 35.

9) Modelul nostru se deosebește de cele obișnuite (de ex. Colin Cherry, *„Comunication Theory" and Human Behaviour*, în *Studies in Communication*, London 1955, pp. 46—67, sau A. Moles, *op. cit.*, etc.) mai ales prin introducerea unor determinări ale dinamicii procesului activ de receptare.

10) În acord cu concepția lui Karl Marx despre caracterul primordial al relației practice, concret-senzoriale a omului cu lumea, psihologia științifică respinge atît înțelegerea mecanicistă a vieții sufletești ca simplă reacție, cît și falsa obiectivitate, care neglijează caracterul activ, trăit al proceselor psihice ; vezi, S. L Rubinstein, *Existență și conștiință*, București 1960.

11) Vezi, de ex. R. Husson, *Etudes expérimentales de conditionnements acoustiques, physiologiques et psychologiques de l'esthétique musicale*, în „Annales des Télécommunications", febr. 1953 ; același, *Le Conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale*, în „La Revue Musicale", Paris 1957, nr. 236, pp. 94—102.

12) În „Revue musicale de Suisse romande" nr. 1/1963, pp. 3—14.

13) E. Ansermet, *op. cit.*, p. 4.

fizic, fie admite doar o deosebire *de grad* și nu de calitate între cele două tipuri de sunete [14]).

Continuînd cercetările lui C. Stumpf [15]) și în acord cu B. M. Teplov, Ansermet relevă, cu argumente convingătoare, *rolul activ al conștiinței în perceperea sunetelor.* Recepționăm sunetele ca oameni, avînd o alcătuire statornicită de o lungă și hotărîtoare evoluție *socială* și nu ca simple organe de simț. Urechea noastră percepe sunetele într-o modalitate specific *umană, socială.* Datorită acestei condiționări social-istorice, întregul nostru cîmp auditiv este organizat *tonal,* iar mișcarea internă a formelor muzicale istoricește constituite e orientată *melodic* și *armonic-funcțional* [16]). Teza prezintă un deosebit interes, — și de aceea vom reveni asupra ei — întrucît duce la concluzia că „între muzica tonală și muzica atonală există o prăpastie de netrecut" [17]).

Sunetul este un fenomen senzorial cauzat de vibrația unui corp ; prin înălțimea lui se reflectă frecvența vibrației. Sunetul nu are înălțime decît pentru conștiință — precizează Ansermet ; „înălțimea este o calificare subiectivă a sunetului, dar o calificare *valabilă pentru orice subiectivitate umană*" (subl. noastră, *P. A.*). Din această constatare corectă, Ansermet trage însă concluzia greșită că „înălțimea sunetului pe care urechea ne face să o percepem *nu corespunde niciunei realități din lume*". Senzația (înălțimea sunetului) este transformată într-o barieră între conștiință și lumea exterioară, faptul de conștiință devenind izvorul lucrurilor. Ansermet confundă, în mod evident, calitatea de imagine subiectivă a înălțimii sunetului cu pretinsa ei independență față de lumea exterioară. De fapt, o anumită percepție (subiectivă) de înălțime *corespunde* unei anumite frecvențe de vibrație, deci unei realități obiective, independentă de perceperea noastră. Frecvența de vibrație *provoacă,* cauzează apariția percepției de înălțime ; iar percepția *reflectă* fenomenul obiectiv al frecvenței de vibrație.

„Conștiința auditivă" fixează percepțiile de înălțime ca puncte, poziții spațiale, în note. Intervalul dintre două poziții tonale *corespunde* raportului frecvențelor de vibrație. „...Experiența arată că ceea ce percepe urechea nu este raportul de frecvență, și logaritmul acestui raport." [18]) De aceea, potrivit calităților lor matematice, raporturile sonore în muzică „trebuie să aparțină unuia și aceluiași sistem de logaritmi, altfel operațiile logaritmice — adunarea și scăderea înălțimilor relative, însumarea intervalelor — *nu s-ar putea produce*". [19]) Aceasta „explică de ce *le percepem în grupe,* formînd motive, fraze, perioade și, în sfîrșit, bucăți întregi". [20])

Intervalele posibile între sunete cu frecvență determinată sînt conținute în seria armonică de sunete. Pornind de la *Do,* avem

1	2	3	4	5	6	7	8
Do_0	Do_1	Sol_1	Do_2	Mi	Sol_2	(Si bemol)	Do_3 ...

și putem alcătui un sistem de logaritmi avînd ca bază oricare dintre intervalele determinate prin această serie :

2/1	$(2/1)^2$	$(2/1)^3$	
1	2	3	. . . octava
3/2	$(3/2)^2$	$(3/2)^3$	
1	2	3	. . . cvinta
4/3	$(4/3)^2$	$(4/3)^3$	
1	2	3	. . . cvarta etc.

Fiziologul Békési (S.U.A.) a dovedit experimental că un sunet pur provoacă în ureche nu numai poziția cochleară corelativă frecvenței sale, ci și pozițiile cochleare corelative primelor sale armonice (octava acestui sunet, cvinta acestei octave, a celei de a doua octave, probabil și a terței majore acestei octave) [21]), confirmînd astfel, pe plan fiziologic, concepția pythagoreică despre raportul numeric al armonicelor (ca fenomen fizic).

În acest fel, „spațiul sonor muzical este un spațiu *structurat ;* el este format din perspective tonale putînd porni de la orice poziție tonală determinată pe traiectoria de octavă și fiecare din aceste perspective tonale este bazată pe sistemul de logaritmi a cărui bază este octava..." De aceea, *legea de organizare a sunetelor în muzică,* este „legea tonalității *muzicale*" [22]) (la loi de tonalité *musicale*) ; „legea tonală rezultă din structura însăși a pozițiilor tonale

14) Aceasta este eroarea de bază a interpretării fenomenului muzical de către A. Moles *(op. cit.).* Pe bună dreptate relevă F. C. Frick. *(Information Theory,* în *Psychology : A Study of Science Study I Conceptual and Systematic Vol. 2. General Systematic Formulations, Learning, and Special Processes,* Ed. S. Koch, New York—Toronto —London 1959, pp. 611—636) că teoria informației nu reprezintă un model de-a gata de comportament de comunicare, ci mai de grabă un mijloc de a construi asemenea modele. A. Moles comite o greșeală gravă în cercetările sale experimentale cu privire la modelarea informațională a perceperii unor opere muzicale. El decupează „obiecte sonore" (fragmente de bandă imprimată) fără a ține seamă de unitățile semantice specifice și istoricește constituite ale limbajului muzical (frază, temă, motiv etc. etc.). Această eroare în modelare izvorăște din nerecunoașterea deosebirii *calitative* dintre sunetul muzical și cel fizic. De altfel „modernismul" muzical se sprijină, pe aceeași concepție ; vezi, A. Coeuroy, *Panorama de la Musique Contemporaine,* Paris 1928.

15) C. Stumpf, *Tonpsychologie,* Leipzig I 1883, II 1890.

16) Aci se impune mai întîi o rezervă dictată de faptul că baza empirică a analizei lui Ansermet se referă numai la aria culturii muzicale vest-europene și nu ține seama de existența altor sisteme muzicale. El nu are în vedere nici modificările care survin în structura noastră auditivă ca urmare a transformărilor mediului sonor, sub acțiunea unor factori sociali, menționați în studiul nostru anterior *(Muzica și filozofia,* în „Muzica" nr. 3 p. 18), precum și ca urmare a practicii muzicale însăși (cf. de exemplu, H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit,* Berlin 1959). În al doilea rînd, Ansermet nu este destul de exact. „Imensul sistem modal, întreg, — scrie D. Cuclin — nu-i decît o consecință a sistemului diatonic, ca și sistemul tonal, ca și sistemul armonic" *(Perspectivele muzicii contemporane,* în „Contemporanul" nr. 32 (514)/1956).

17) E. Ansermet, op. cit. p. 12.

18) Așa, de exemplu, percepînd cvinta fa-do, apoi cvinta do-sol (3/2), intervalul fa-sol (o nonă) corespunde unui raport de frecvență de 9/4, care este produsul înmulțirii lui 3/2 cu 3/2 sau (3/2)2, dar pentru noi, auditorii, cvinta a doua *s-a adăugat* celei dintîi spre a produce percepția auditivă a nonei. Percepția noastră auditivă este deci, logaritmică.

19) E. Ansermet, *op. cit.* p. 4 (subl. noastră, — *P. A.).*

20) *Ibidem,* p. 5 (subl. noastră, — *P.A.)*

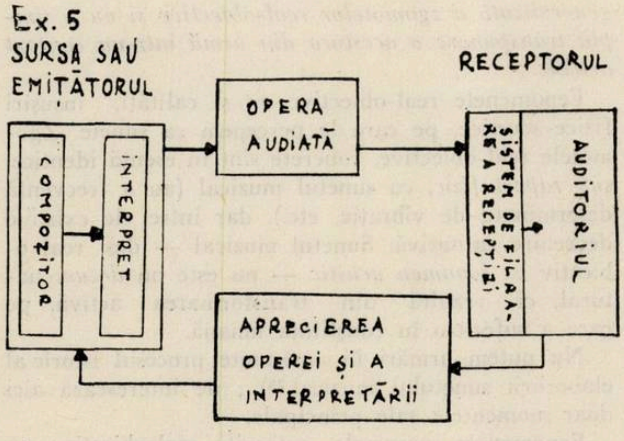
21) „Un drum melodic liber ar consta în a porni de la o poziție tonală oarecare pentru a reveni la ea în cele din urmă, articulînd (în principiu) întregul său parcurs pe cvintă și trecînd prin poziții tonale determinate prealabil pe calea octavei, cu ajutorul sistemului indicat de logaritmi" (Ansermet, *op. cit.,* p. 7)

22) *Ibidem,* p. 7.

care pot fi puse în relaţii calificabile pentru o ureche"[23]).

Iată, aşa dar, că receptarea operei audiate este condiţionată de structura noastră perceptivă, care la rîndul ei, este rezultatul evoluţiei istorice a structurii noastre anatomo-fiziologice, fiind determinată, în mod hotărîtor, de condiţiile vieţii materiale a societăţii.

În lumina acestor consideraţii, modelul comunicării muzicale, pe care l-am dat înainte, este pasibil de o îmbunătăţire :



„Sistemul de filtrare a recepţiei" reprezintă tocmai structura noastră auditivă, condiţionată de structura istoriceşte constituită a auzului muzical, pe baza practicii muzicale.

III.

În cele de mai sus, am considerat comunicarea muzicală sub aspectul ei de obiect sonor perceput de receptor. Agregatul sonor recepţionat în timpul unei audiţii muzicale este sesizat simultan pe trei planuri. R. Husson precizează cele trei etaje ale sensibilităţii muzicale : pe releul bulbar, mesajul sonor produce reacţii motoare, dinamogene, pe releul diencefalului, acestea dobîndesc un caracter afectiv, emoţional, iar pe releul cortical — li se *asociază* „reprezentări" intelectuale. Pe primul releu mesajul sonor se înregistrează ca obiect acustic, *semnal sonor*, dar numai pe celelalte două i se dezvăluie *semnificaţia* — raportul său cu obiect şi cu subiect.

Comunicarea muzicală este posibilă numai în condiţia în care

(1) — în cazul emiterii unui agregat sonor (emisiune),

(2) — auditoriul îl poate recepţiona (fiind în acord cu structura sa auditivă) şi

(3) — poate asocia semnalul sonor cu o semnificaţie corespunzătoare celei date de emiţător.

Cu alte cuvinte, comunicarea muzicală *presupune cu necesitate* ca stabilirea legăturii dintre semn şi semnificaţie

(1) să aibă un caracter constant (sau relativ constant) şi

(2) să fie, în esenţă, identică la emiţător şi receptor.

Pe baza acestor precizări este posibilă elaborarea unei teorii formalizate a limbajului muzical, în linii mari aceeaşi cu o teorie similară a limbajului vorbit.[24]).

Aşa dar, *modalitatea comunicării muzicale* constă în emiterea şi recepţionarea unui obiect acustic (constituit în conformitate cu anumite legi de combinare a sunetelor *muzicale)* care îndeplineşte atît pentru emiţător cît şi pentru receptor rolul de *semnal cu o anumită semnificaţie*. Comunicarea muzicală este posibilă dacă obiectul sonor este alcătuit din elemente a căror asamblare nu este produsul întîmplării, ci are o *formă*[25]), (o structurare cu *semnificaţie),* apărută pe baza ansamblului experienţei muzicale a societăţii din care fac parte atît receptorul, cît şi emiţătorul. Obiectul sonor amintit trebuie să aibă valoare de semn *cu semnificaţie* deci valoare de simbol[26]), constituită în cadrul unei anumite tradiţii istorice. În termeni cibernetici : el trebuie să fie elaborat şi recepţionat pe baza aceluiaşi cod, cunoscut de ambii factori ai comunicării.

O operă audiată este un mesaj alcătuit din semnale sonore, selecţionate pe cale istorică şi combinate pe baza unor legi precise (tonalitate, armonie, melodie, ritm, contrapunct, formă *muzicală),* avînd destinaţia de a comunica o *semnificaţie.* Comunicarea muzicală presupune un ansamblu structurat de semne, combinate şi folosite după reguli statornicite în cursul unei anumite evoluţii istorice, purtînd semnificaţii *accesibile* receptorului pe baza practicii sociale însuşite de acesta, pe baza experienţei sale individuale, dobîndită într-o anumită societate. Comunicarea muzicală este posibilă numai cu ajutorul unui anumit *limbaj muzical.*

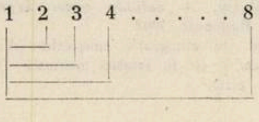
Limbajul muzical reprezintă un ansamblu de mijloace de exprimare specifice, avînd o funcţie de comunicare înrudită cu cea a vorbirii.[27]). El este format din agregate (sau elemente) sonore : fraze melodice, acorduri, structuri ritmice, valori de tim-

---

23) E. Ansermet, *op. cit.* p. 8. — Din acest motiv, sistemul dodecafonic, în care raporturile se constituie între două cîte două note :

$$1 \cup 2 \cup 3 \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot 11 \cup 12 ,$$

este în *contradicţie cu modalitatea percepţiei noastre auditive,* care, în virtutea structurii sale logaritmice, are o organizare centrată în raport cu prima poziţie tonală (centru tonal) :



24) La noi, Em. Vasiliu a dat o asemenea schiţă a teoriei formalizate a limbajului, exprimată în termenii logicii simbolice *(Contribution à la théorie du signe linguistique,* în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée, Bucureşti 1962, I. pp. 245—253). În concepţia *materialist*-dialectică, teoria formalizată a limbajului (general sau muzical) trebuie să pornească de la *constatarea faptului fundamental* că legătura dintre semn şi semnificaţie se stabileşte *în cursul practicii,* deci este o legătură *concret-istorică,* determinată social. Noi considerăm această precizare, care nu a fost luată în considerare în lucrarea citată, ca *esenţială* pentru formularea şi interpretarea corectă a teoriei formalizate a limbajului.

25) Vezi, A. Moles, *Théorie de l'information* ..., p. 64.

26) A. Moles, *op. cit.,* p. 106. — Cu toate aceste precizări, Moles neglijează, cum am mai arătat, că „obiectul sonor" nu este un fragment sonor *oarecare,* ci şi o unitate semantică istoriceşte formată.

27) D. Cooke, *The Language of Music* (1959) London 1962, pp. 32, 33, 272.

bru, pe care le studiază *morfologia* limbajului muzical.[28]).

Între elementele limbajului muzical (semnele, simbolurile) sînt posibile combinaţii multiple, pe baza unor reguli definite, în cadrul *sintaxei* sau *combinatoricii* muzicale. În acest sens limitat, poate fi valorificată ideea lui H. Riemann[29]) cu privire la o *logică* sau, mai exact, *combinatorică muzicală*. Ea nu epuizează însă esenţa muzicii ca artă ci descrie doar, cu exactitate matematică, structura ei formalizată, care *condiţionează* îndeplinirea funcţiei sale de comunicare.

Dimensiunile fundamentale ale sunetului muzical sînt înălţimea, durata şi intensitatea (dinamica).

Combinarea succesivă monofonică a unor sunete deosebite ca înălţime, cu o semnificaţie anumită şi închegate din punctul de vedere al construcţiei este *melodia* (monodia).

Combinarea simultană a unor sunete deosebite ca înălţime, avînd o intensitate inegală, constituie *timbrul (Klangfarbe)*.

Combinarea simultană a unor sunete deosebite ca înălţime, avînd o intensitate în esenţă egală dă *acordica* (consonanţa, disonanţa).

Combinarea succesivă de acorduri — *armonia*.

Combinarea sunetelor după durată dă *ritmica*.

Aceste combinaţii posibile şi multiple între sunete şi între combinaţii de sunete au valoare muzicală *întrucît* servesc la comunicarea unei semnificaţii. *Semantica* muzicală cercetează raportul dintre combinaţiile de semne *muzicale* şi *semnificaţie*, iar *pragmatica* muzicală — raportul dintre aceste semne *cu semnificaţie* şi *societatea* care le foloseşte în vederea unei comunicări, corespunzător unor funcţii obşteşti concret istorice[30]).

Limbajul muzical este alcătuit din sunete *muzicale*, nu pur şi simplu din sunete (fenomen pur acustic).

Sunetul muzical, capabil să „transporte" o semnificaţie artistică, *nu este sunetul pur fizic preluat ca atare din natură*, ci un semnal sonor istoriceşte elaborat, în care se cristalizează, în mod condensat, sintetic, anumite înţelesuri descoperite de societate în cursul existenţei sale.

O primă limitare impune însăşi structura noastră auditivă, care poate distinge din numărul infinit de fenomene acustice, doar o mulţime finită (deşi numărul combinaţiilor posibile ale acestora este practic nelimitat).

O a doua selectare se realizează în virtutea procesului istoric de abstractizare pe baza căruia s-a elaborat sunetul muzical. Nu numai munca în comun, cum credea K. Bücher,[31]) ci *întreaga* activitate socială a omenirii intervine în modelarea sunetului muzical

Izvoarele obiective ale sunetului muzical[32]) sînt

(a) sunetele din natură (zgomotele produse de fiinţe, plante, fenomene naturale etc.),

(b) sunetele produse de activitatea umană, dar în *special* zgomotele uneltelor folosite în producţie şi, în mare măsură,

(c) sunetele emise de om, în special intonaţia, accentul emoţional al vorbirii.

În acest sens, *sunetul muzical este abstractizarea generalizată a zgomotelor real-obiective şi nu o simplă transpunere a acestora din urmă într-un context artistic.*

Fenomenele real-obiective au şi calităţi, însuşiri fizice-acustice, pe care le percepem ca sunete. Zgomotele real-obiective, concrete sînt în esenţă identice, *sub raport fizic*, cu sunetul muzical (au o frecvenţă determinată de vibraţie, etc.), dar între ele există o deosebire calitativă. Sunetul muzical — deşi real obiectiv *ca fenomen acustic* — nu este un *datum* natural, ci rezultă din transformarea activă, pe care a suferit-o în conştiinţa umană.

Nu putem urmări în amănunte procesul istoric al elaborării sunetului muzical[33]) ; ne interesează aici doar momentele sale principale.

Fenomenele, procesele, acţiunile real-obiective au şi determinaţii acustice, percepute ca zgomote *concrete*, legate de un *anumit* obiect şi de o *anumită* situaţie. Pentru om, un anumit zgomot nativ — de exemplu, uruitul pietrelor frecate în timpul măcinării cerealelor — constituie un *semnal sonor* care redă o realitate dată, chiar dacă subiectul cunoscător nu are posibilitatea să o perceapă pe altă cale (vizuală, de ex.). Ajunge, *uneori* să auzim semnalul sonor pentru *a recunoaşte* prezenţa unui fenomen sau desfăşurarea unei actiuni.

Pe baza calităţilor fizice ale sunetului are loc abstractizarea şi generalizarea sonoră : sunetul este izolat, desprins, de sursa producătoare, este curăţat de zgomote nespecifice (de ex. am perceput iniţial uruitul pietrelor de măcinat pe fondul sonor al susurului unui rîu, acesta din urmă este, bine înţeles, un sunet nespecific evenimentului respectiv), asemănat şi deosebit prin înălţime şi ordine temporală.

Semnalul sonor n-a fost perceput în mod independent de activitatea noastră practică, ci *în raport* cu aceasta, servind la cunoaşterea realităţii şi la *orientarea* activităţii noastre. El este perceput şi totodată *trăit*, iar, în cele din urmă, *înţeles* ca factor de orientare în viaţă. El este, aşa dar, un semnal *cu funcţie de cunoaştere* (percepere, orientare), dar în acelaşi timp şi trăit, fiind deci şi un semnal *cu funcţie emotională*. Sub aspectul său trăit, semnalul este *raportat* la interesele şi la atitudinea noastră în cadrul activităţii.

În decursul procesului de abstractizare şi generalizare, sunetul pierde treptat din capacitatea de a reflecta — pe plan auditiv — un *anumit* lucru sau o *anumită* situaţie, deşi îşi menţine funcţia de sem-

28) Cf. R. Husson, *op. cit.* p. 100.

29) H. Riemann. *Vom musikalischen Hören. Musikalische Logik.* Dissertation, Götingen 1873, retipărit în *Präludien und Studien*, vol. III.

30) Pentru denumirea diferitelor ramuri ale *lingvisticii muzicale*, ca ştiinţă formalizată, am folosit termenii introduşi de Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York 1946, întrebuinţaţi în general în teoriile axiomatizate. Conţinutul acestor discipline a fost definit însă *în sens materialist-dialectic* şi anume, după cum se va vedea în cele ce urmează, semantica şi pragmatica muzicală au o întemeiere pe de o parte în teoria materialist-dialectic a reflectării, pe de alta, în teoria materialist istorică a formelor conştiinţei sociale.

31) K. Bücher. *Arbeit und Rhythmus* 3, Leipzig 1902.

32) Vezi, I. Ujfalussy, *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája*, Budapest 1962.

33) Vezi, cercetările de etnografie muzicală (A. Schaeffner, C. Sachs, von Hornbostel etc.) şi de istorie muzicală (J. Combarieu, R. I. Gruber, B. Szabolcsi etc.).

nal emoțional (iar mai tîrziu, pe măsura dezvoltării limbajului muzical, pe cea de *semnal estetic).* În locul relațiilor naturale între sunete apar relații constituite în special pe baza calităților deosebite prin abstractizare sonoră : înălțimea muzicală, timbrul muzical, intensitatea muzicală etc. Sunetul muzical are o articulație de înălțime, ritmică, dinamică, determinată de funcția ei de comunicare emoțională.

De ce pierde sunetul muzical capacitatea de a desemna un anumit obiect, o *anumită* trăsătură etc. a fenomenelor ?

Ca mijloc de comunicare, limbajul muzical se dezvoltă *paralel* cu limbajul verbal. Acesta din urmă, limba și gîndirea abstractă, — legate nemijlocit de nevoile comunicării în cadrul procesului de producție — corespund mai mult reflectării lucrurilor și proceselor *în obiectivitatea lor și în determinarea lor — pe cît posibil — univocă.* Existența limbajului verbal-noțional (inclusiv simbolismul formal, matematic) ca instrument de comunicare, operînd cu semne — relativ — univoc determinate, face *inutilă,* DIN PUNCT DE VEDERE SOCIAL, *dublarea* acestui sistem de comunicare, prin altul, identic. În schimb, limbajul verbal-noțional nu posedă decît într-un grad redus posibilitatea de a exprima *raportul trăit al omului cu obiectul,* emoția și atitudinile lui.

Pe baza necesității sociale de a face posibilă comunicarea emoțional-atitudinală între oameni și pe baza legității interne a abstractizării sonore (diminuarea conținutului obiectual al semnalului sonor, paralel cu menținerea saturației sale emoționale) s-a format limbajul muzical, combinare a sunetelor muzicale astfel înțelese.

Sunetul muzical, rezultat din acest proces istoric de abstractizare și asimilare emoțională (în stereotipuri dinamice, întărite prin repetare) nu este sunetul real-obiectiv inițial, ci *imaginea subiectivă* a unui semnal sonor, imagine *retransformată în obiect sonor specific,* operă de artă muzicală. Faptul că imaginea subiectivă acționează pe plan real-obiectiv (ca sunet, cu anumite calități determinate) explică marea, aproape nelimitata putere de influențare emoțional-atitudinală a muzicii. Opera muzicală declanșează în receptor o trăire emoțional-atitudinală, de intensitate adesea superioară semnalelor sonore originare, naturale.

V.

Limbajul muzical este format, prin urmare, din semnale sonore și combinații ale acestora, avînd funcția de a comunica mai eficient decît limbajul verbal-noțional aspecte ale relației real-obiective (practice) a omului cu lumea înconjurătoare. Arătasem la început că limbajul muzical este *înrudit* cu cel noțional-verbal. Înrudit, dar nu *identic.*

Sunetul *muzical* nu este reproducere întocmai a sunetului natural (zgomotul), ci *imaginea sonoră* a acestuia, în calitatea lui de semnal sonor al trăirii emoțional-atitudinale a unei relații determinate dintre om și lumea înconjurătoare.[34]) Ideația, tipul de cunoaștere ale cărei rezultate se exprimă în limbajul muzical sînt deosebite de gîndirea abstractă, care se exprimă în limbaj verbal-noțional. În timp ce gîndirea abstractă operează cu noțiuni, exprimate prin denumiri verbale (sau simbolice), muzicianul „gîndește" în *imagini sonore,*[35]) reflectă realitatea *în raport direct* cu relația sa emoțional-atitudinală față de lume.

Reflectarea muzicală este și ea *sintetică* (la fel cu cea logică), *multilaterală* și *complexă* (un sistem de combinații tonale, melodice, ritmice, armonice, contrapunctice, de structuri formale) însă, spre deosebire de gîndirea abstractă, ea sesizează realitatea în *imagini sonore.* Aici — ca în întreaga gnoseologie marxistă — termenul de „imagine" nu este înțeles în sensul de reproducere *întocmai* a aspectelor realului, nici în înțeles de tablou, copie în miniatură a unui anumit lucru etc. „Imaginea" înseamnă o formă psihică în care se reflectă o realitate. Imaginea sonoră — spre deosebire de concept — este *concret-senzorială,* e un *obiect sonor.* În timp ce, conceptul are o semnificație univoc determinată (sau, în orice caz, determinabilă prin definiție) și este folosit ca mijloc de *comunicare univoc determinată,* imaginea sonoră are o polivalență semantică.[36]) Aceasta explică de ce anumite opere muzicale, apărute într-un context suprastructural străin de noi, continuă să emoționeze și să ne solicite apreciere estetică pozitivă.

Polivalența semantică a imaginii sonore elementare — o limitare intrinsecă a semnelor fundamentale ale limbajului muzical[37]) — este compensată în direcția precizării valenței sale semantice (a semnificației sale) *prin contextul în care este folosit.*

Opera muzicală este un întreg și își îndeplinește funcția de comunicare tocmai prin structura sa de *întreg,* prin realizarea unui sistem unitar al *imaginilor muzicale.* Semnificația relativ nedeterminată a *elementelor* limbajului muzical se precizează, fără a deveni univoc determinată, *în și prin contextul operei.* Mesajul operei, semnificația ei nu rezultă din însumarea mecanică a părților, ci din *ansamblul organizat structurat,* (din combinațiile tonale, armonice, melodice, ritmice etc.) *al tuturor elementelor limbajului muzical,* constituit, într-un întreg determinat de imaginea muzicală fundamentală, incorporată într-o formă (muzicală) anumită. Psihologia muzicală experimentală a dovedit că nu se percep note izolate, ci *ansambluri sonore* cu semnificație emoțională,[38])

34) Vezi, I. Ujfalussy, *op. cit.* pp. 40 și urm.

35) Termenul de „imagine" nu poate fi evitat. Vezi, G. M. Togliabue, *Figura e imagine,* în *Atti del III Congresso di Estetica,* Torino 1957 p. 164 ; cf. și H. I. Moser, *Musik Lexikon,* vol. I—II Hamburg 1955 etc.

36) Problema a fost discutată, într-un cadru mai larg — ca bază gnoseologică a moștenirii culturale — în lucrarea noastră, *Probleme de logică dialectică în filozofia lui G. W. F. Hegel,* vol. I. București 1957, pp. 87—91. În estetica muzicală, D. Jitomirski *(op. cit.,* p. 670) a relevat *caracterul* în mod necesar *polivalent al cunoașterii în imagini (Vieldeutigkeit).* În cadrul unei interesante interpretări a operei de artă, St. Morawski vorbește, în sens apropiat, despre *plusfuncția (Mehrfunktion)* oricărei creații artistice *(Uber Vieldeutigkeit und Mehrfunktion der Kunstwerk,* în *Atti del III Congresso di Estetica,* Torino 1957, pp. 190—196).

37) De aceea, în semantica muzicală sînt periculoase simplificările vulgarizatoare, tinzînd la determinarea univocă a ceea ce nu poate fi astfel definit. De ex. Beethoven folosește, în *Eroica,* modul major pentru a exprima liniștea victoriei, rezolvarea tensiunii sau a conflictului dramatic, în timp ce, lui Schubert, același mod îi servește pentru exprimarea renunțării îndurerate la luptă, a evaziunii în vis sau moarte. O analiză amănunțită a „semnelor fundamentale ale limbajului muzical" la D. Cooke, *op. cit.* pp. 34—112 și 113—167.

38) Cf., între alții, A. Moles, *op. cit.* p. 123 și urm. ; B. N. Teplov, *op. cit.*

statornicită prin tradiţiile (convenţiile) limbajului muzical istoriceşte elaborat.

In cadrul imaginii muzicale *integrale*[39]) se depăşeşte polivalenţa semantică a elementelor limbajului muzical, opera muzicală avînd posibilitatea de a exprima, în imagini, „o atitudine morală faţă de viaţă, *lipsită de echivoc*".[40]) *Această atitudine morală lipsită de echivoc,* cristalizată în şi prin textura operei, în limbajul cu semnificaţie emoţional-atitudinală a muzicii, constituie *principala ei funcţie ideologică şi de reflectare a realităţii.*

Muzica reflectă, în primul rînd, *realitatea socială sesizată în atitudinea morală a omului* faţă de existenţa socială şi faţă de lume, nu sub aspectul său abstract gîndit, ci sub aspectul său *trăit emoţional.* Ca atare, muzica constituie o modalitate de reflectare *în imagini* — pe plan emoţional şi cu un conţinut de valori morale — a poziţiei omului (aparţinînd unei formaţiuni sociale determinate : clasă, naţiune etc.) faţă de lume. In timp ce, concepţia teoretică despre lume exprimă această poziţie în cunoştinţe organizate în sisteme de concepte, în muzică se exprimă *aceeaşi poziţie* în atitudini, emoţii, în aspecte *trăite, legate nemijlocit de activitatea concretă a omului.* De aici rezultă *funcţia* social educativă cu adevărat imensă a muzicii, aceea de a *servi la declanşarea sau cultivarea unor emoţii, dispoziţii şi atitudini în acţiune,* conforme cu interesele şi orientarea claselor sociale. La aceasta trebuia să fi gîndit şi J. Mattheson, notînd, în *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739) : „după natura sa adevărată, muzica este, înainte de toate, un mijloc de educaţie morală".

VI.

Insemnătatea social-educativă a muzicii constă, aşa dar, în faptul că ea exprimă, reflectă şi dezvoltă o anumită sensibilitate, proprie unei epoci şi unor categorii sociale determinate, anumite modele de reacţie emoţională şi de poziţie atitudinală faţă de existenţă. Datorită acestui lucru, precum şi în virtutea unităţii vieţii psihice a persoanei umane, muzica exprimă structura emoţional-atitudinală a omului, corelată cu o anumită concepţie despre lume. De aceea, ea poate sugera şi prilejui asociaţii de idei, *neexprimate direct în muzică,* fiindcă aceasta nu poate reda, cu propriile ei mijloace, decît *imagini.*

Pentru a da comunicării o semnificaţie mai precisă, limbajul muzical se poate asocia cu limbajul noţional-verbal, dar şi în acest caz ea foloseşte textul doar în sens estetic, contopind imaginea muzicală cu o *imagine* poetică (cîntec, lied, cantată, oratoriu, mesă, poem simfonic cu text *literar,* operă). Nici în astfel de împrejurări nu se renunţă la specificul limbajului muzical, cu funcţie de reflectare *proprie* (am arătat în articolul precedent că valoarea durabilă a unor creaţii de acest tip ţine adeseori *exclusiv* de textura ei muzicală şi poate fi independentă de textul asociat).

Definirea limbajului muzical ca un limbaj purtător de semnificaţii emoţional-atitudinale ridică unele probleme, ce se cer lămurite, înainte de a purcede mai departe.

Inţelegerea muzicii ca imagine artistică realizată prin combinarea — determinată de legi interne — a sunetelor muzicale, concepute ca semne cu semnificaţie emoţional-atitudinală elaborată în cursul practicii sociale şi servind la efectuarea unei comunicări posibilă numai pe această cale, nu înseamnă reluarea vechei teorii a afectelor (Diderot, Rousseau, Harris, Webb, Twinning etc.)

Deosebirile sînt numeroase şi de ordin principial.

In concepţia expusă aici a) emoţionalitatea nu este concepută pasiv, ci activ ; nu ca reacţie pur individuală, ci ca reacţie socială, b) reflectarea, deasemenea, este înţeleasă ca un proces social, istoric, schimbător, complex, în sensul arătat în articolul precedent,[41]) c) purtătorul semnificaţiei este imaginea muzicală *în ansamblul ei,* d) limbajul muzical nu este conceput ca o „generalizare" unilaterală a intonaţiei emoţionale a vorbirii, ci ca generalizare a întregii ambianţe sonore.[42])

Muzica *nu exprimă direct fluxul trăirilor emoţionale* (cum presupune, de exemplu, D. Cooke, în spiritul teoriei clasice a afectelor), ci, după cum a precizat, pe bună dreptate, P. Hindemith, reproduce „reflectării", „amintiri" — condensate, am adăuga noi — ale emoţiilor.[43])

Muzica nu constituie, prin urmare, o simplă transcriere a emoţiilor în sonorităţi şi în combinaţii sonore, ci *reflectarea lor,* mediată cu ajutorul unor semnale sonore, care, prin repetiţie şi în cursul activităţii social-istorice, au dobîndit capacitatea de a reproduce — pe planul limbajului dat — realitatea. Ea poate „exprima" emoţii numai *prin intermediul* semnificaţiei semnalelor muzicale. De aceea, muzica redă imaginea sonoră, generalizată a emoţiilor şi nu emoţiile înseşi. Ea redă *dinamica* vieţii emoţionale.

Oamenii nu sînt intelecturi abstracte, ci *fiinţe vii,* trăind activ relaţiile lor multiple cu mediul social şi natural. Omul, scrie S. L. Rubinstein,[44]) *„trăieşte* ceea ce i se întîmplă şi ceea ce face ; el ia atitudine într-un fel anumit faţă de ceea ce-l înconjoară. Trăirea acestei realităţi a omului cu mediul formează sfera afectelor sau emoţiilor. *Emoţia* omului este *relaţia* lui, luarea lui de atitudine faţă de lume în forma *trăirii* nemijlocite ..."

---

39) In lipsa unei distincţii terminologice mai precise, folosim denumirea de „imagine" în două sensuri : *(a)* imaginea muzicală *elementară,* simplă şi (6) imaginea muzicală integrală = sistemul imaginilor elementare, purtătoare ale mesajului operei *ca întreg.*

40) D. Cooke, *op. cit.* pp. 271 (subl. noastră, — *P.A.)*

41) „Muzica" nr. 3, p. 19, col. II.

42) Interpretarea dată de V. V. Vanslov *(Ob intonaţii,* în „Sovetskaia Muzika", nr. 9/1952, pag. 33—39) şi adeseori de Asafiev muzicalităţii ca generalizare a intonaţiei vorbirii nu ţine seamă de realitatea istorică. In această ipoteză, muzica n-ar putea exprima decît emoţii, fără raportare la lumea exterioară. O asemenea perspectivă restrînge baza generalizării muzicale şi-i răpeşte conţinutul obiectiv, întrucît o limitează la *reproducerea a ceea ce fusese reprodus* în limbajul vorbit. Musorgski înţelesese intonaţia în sens mai larg ca dispoziţie, tonalitate emoţională *a unei simţiri* şi a vorbirii umane *(Komponisten über Musik,* p. 221). Intonaţia muzicală este generalizarea realităţii sonore şi a experienţei auditive în imagini sonore specifice, bazată pe semnificaţia istoriceşte elaborată, a raporturilor de simultaneitate şi succesiune a înălţimilor de sunet stabile (Ujfalussy, de exemplu) sau a tensiunilor melodice şi armonice (Hindemith, Cooke, cf. şi G. Cogni, *Grundzüge einer neuen Musikpsychologie,* în „Bericht über den internationalen Musiwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956", Graz-Wien 1958, pp. 99—102).

43) P. Hindemith scrie textual : „Die von der Musik hervorgebrachten Reaktionen sind keine Gefühle ; es sind die *Abbilder,* die *Erinnerungen* der Gefühlen" *(Komponisten über Musik,* p. 413).

Emoţia cuprinde (1) percepţia obiectului, (2) expresia stării subiectului şi (3) a atitudinii lui faţă de obiect. Ea reflectă *obiectul în raportul său cu trăirea şi atitudinea subiectului* (nu numai în obiectivitatea lui ca în reflectarea noţională, de pildă.[45]) Emoţiile nu sînt simple stări interne, organice ci forme de *reflectare* a relaţiei dialectice dintre subiect şi obiect, apărute în cursul activităţii practice.[46]) Emoţiile şi atitudinile[47]) (poziţia proprie a persoanei faţă de obiect în raport cu sarcinile şi scopurile sale conştiente) se exprimă într-un limbaj *simbolic-metaforic,[48])* prin care pot fi comunicate altor oameni. Limbajul semnalelor sonore muzicale are acelaşi caracter simbolic-metaforic, „descifrabil" şi pentru alţii pe baza unei experienţe sociale comune, întipărită prin repetiţie. In viaţa noastră psihică, scria mai de mult M. Ralea, „anumite puncte devin solide, opun rezistenţă curgerii permanente, se încheagă în forţe inerente care-şi impun mereu punctul de vedere şi voiesc să privească viaţa după criteriul lor de *forme fixe.* Aceste *structuri condensate* care opresc noutatea veşnică şi fixează stabilitatea sufletului nostru, sînt rezultatul unei îndelungi funcţionări sufleteşti".[49]) Muzica redă tocmai asemenea *structuri emoţionale-atitudinale*, relativ stabile, condensate, cristalizate în cursul istoriei şi depozitate în semnificaţia unor semnale muzicale şi a combinaţiilor acestora. Reflectarea muzicală este concret-senzorială (semnal sonor nemijlocit sesizabilă, — poate fi trăită şi retrăită imediat — datorită *saturaţiei* emoţional-atitudinale a imaginii. In imaginea muzicală, obiectul apare *împreună* cu emoţia şi atitudinea în care este trăit raportul său cu subiectul. Trăirea emoţională a *raportului* dintre om şi mediu nu reprezintă pură subiectivitate, ci are un *conţinut obiectiv*, tocmai datorită determinării sale de acest raport *activ* (concret-senzorial), pe care-l *reflectă* într-un fel viu, concret-senzorial, oglindind *simultan existenţa* (prezenţa) şi semnificaţia obiectului pentru subiect. Categoria de „atitudine" desemnează poziţia globală (cognitivă, afectivă, volitivă) a individului faţă de mediu, orientarea lui în direcţia unei anumite acţiuni, bazată pe cunoaşterea realităţii.

In concepţia materialist-dialectică nici trăirea emoţională, nici atitudinea nu reprezintă modele de comportament instinctiv şi cu atît mai puţin *alogic* (iraţional). Ele au un conţinut obiectiv şi social-istoric.

Desigur, omul devine conştient de atitudinile lui, de trăirile lui şi această conştiinţă se poate exprima în noţiuni, în concepţii teoretice. De îndată ce, omul recurge la formularea atitudinii sale în noţiuni, nu mai avem de-a face cu o comunicare muzicală.

Traseul tonal — arată E. Ansermet — este rezultatul unei activităţi de sentiment,[50]) iar *dinamismul intern al formei muzicale* trezeşte în noi modalităţi afective corespunzătoare.[51])

De aceea, muzica nu este pură combinatorică de forme lipsite de conţinut, cum presupune formalismul ; compozitorul combină formele *în conformitate cu o intenţie etică,[52])* cu o intenţie de comunicare, determinată de poziţia sa socială. El ALEGE din mulţimea combinaţiilor posibile de semnale sonore pe acelea care pot exprima mesajul operei.

Revenind la situaţia de comunicare analizată la începutul studiului nostru vom preciza că opera este sesizată ca un ansamblu structurat, avînd o semnificaţie emoţional-atitudinală, etică, pe care receptorul (auditorul) o *trăieşte* în timpul procesului de audiţie şi de care poate deveni conştient cu atît mai mult cu cît este mai pregătit să înţeleagă imaginea muzicală încorporată în compoziţie.

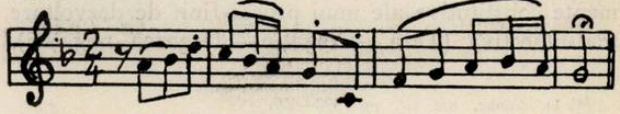
Imaginea muzicală integrală este un mijloc specific de reflectare generalizată a vieţii — de pe poziţiile idealului estetic al artistului (implicînd o anumită concepţie despre lume, determinată de poziţia sa de clasă), — în forma concret-senzorială a unor sonorităţi — semnale de semnificaţie statornicită prin întrebuinţare — elaborate şi combinate după legile interne ale limbajului muzical.

Imaginea muzicală integrală restrînge polivalenţa semantică a elementelor limbajului muzical, dînd comunicării o intenţionalitate, o finalitate *ideologică.* Atît perceperea imaginii, cît şi elaborarea ei sînt comandate de principiul precumpănirii întregului asupra părţilor : „orice schimbare parţială transformă *caracterul* compoziţiei", îi scrisese Beethoven lui G. Thomson.[53])

Unicitatea imaginii muzicale integrale nu înseamnă că toate părţile componente ale imaginii sau imaginile muzicale elementare devin, în egală măsură, purtătoare ale mesajului. In general, melodia constituie — în tradiţia noastră muzicală — oarecum subiectul, substratul dinamicii formei muzicale ; armonia accentuează unitatea imaginii, sporind efectul integrator al melodiei, iar structura polifonică îi măreşte complexitatea... Alteori, elementul unificator al imaginii poate fi ritmul etc.

Tema introductivă din *Pastorala* lui Beethoven,

Ex. 6



este construită dintr-un element armonic foarte uzitat (T—D.) Nici elementul ritmic nu poate fi socotit

44) S. L. Rubinstein, *Grundlagen der allgemeinen Psychologie* (1940), Berlin 1959, p. 571.

45) Avem în vedere aici o trăsătură distinctivă a reflectării umane (expusă într-o lucrare a noastră mai veche, *Funcţiunea de cunoaştere a noţiunii,* Ed. Acad. R.P.R. 1957, pp. 40—45, pe baza cercetărilor de fiziologie ale lui K. Lashley şi C. T. Morgan, precum şi a celor de antropogeneză ale lui A. G. Spirkin) : în timp ce reflectarea la animale e limitată la semnificaţia biologică a obiectelor, la măsura în care acestea satisfac o trebuinţă, la om, obiectul este reflectat în relativă independenţă de semnificaţia sa biologică. Spre deosebire de animal, omul nu reflectă pur şi simplu calitatea lucrurilor în raport cu trebuinţele sale naturale, ci gîndirea lui redă lucrul în *obiectivitatea sa,* adică îl reflectă dezvăluind natura sa intrinsecă, relaţiile lui cu alte obiecte, putînd face abstracţie de semnificaţia lor biologică.

46) L. S. Rubinstein, *op. cit.,* p. 574.

47) Vezi, A. G. Kovalev — V. N. Meaşişcev, *Particularităţi psihice ale omului I. Caracterul* (1957), Bucureşti 1959, p. 142.

48) S. L. Rubinstein, *op. cit.,* pp. 601—602.

49) M. Ralea, *Asupra saturaţiei fenomenelor sufleteşti,* în *Scrieri din trecut xx In filozofie,* ESPLA 1957, p. 143 (subl. noastră, — *P.A.)*

50) E. Ansermet, *op. cit.,* p 6.

51) *Ibidem,* p. 13.

52) *Ibidem* p .8.

53) *Komponisten über Musik,* p. 94 (subl. noastră, — *P.A.)*

original : primele două măsuri reiau un ritm folosit de Bach în *Fuga în la bemol* din Cartea a II-a, fiind identificat și la alți compozitori. Elementul melodic structurează aici, în mod original, imaginea.[54]) Intotdeauna, însă, imaginea muzicală — ca întreg — este purtătoarea mesajului.

Muzica nu redă imagini nemijlocite ale unor aspecte precise ale realității, ci *dinamica* de ansamblu a existenței sociale și naturale, sesizată în structuri emoțional-atitudinale, concretizate în forme de exprimare determinate de legile interne ale limbajului muzical.

Folosind numai mijloacele sale specifice, muzica *nu poate* reda direct un anumit fenomen social (de ex. bătălia *de la Călugăreni,* iubirea compozitorului pentru *cutare persoană* etc.), dar posedă în cel mai înalt grad puterea de a comunica *dinamica* structurilor emoțional-atitudinale, în care se reflectă dialectica realității obiective. Ea redă, prin stilizare simbolic-metaforică, mișcarea, dialectica, tensiunea și depășirea tensiunii din realitate. In această privință, muzica are posibilități nelimitate de a reflecta dinamica reală prin direcția impulsurilor muzicale succesive, schimbările de tempo, conexiunea motivelor, alternarea pauzelor, dezvoltările etc.

Datorită unității vieții noastre psihice, a interacțiunii organelor de simț, a interacțiunii celor două niveluri de semnalizare, muzica poate sugera dimensiuni spațiale cu ajutorul unei reprezentări dinamice (intensitatea sunetului marcînd apropierea, scăderea ei — depărtarea), poate reda dinamica gesturilor, a mișcărilor individuale și de masă. Ea poate reproduce, prin stilizare, sunete din natură (clipocitul pîrîului, șuieratul vîntului etc.), poate înfățișa situații concrete, prin citate muzicale, (de ex. un cîntec de dans), folosește, cu funcție de reflectare, anumite convenții sociale asociate cu sunete determinate (sunetul de trompetă simbolizînd victorie sau solemnitate, cel de corn — vînătoare, etc.[55]) Dar toate aceste mijloace imitative sau *concret reflectorii,* dobîndesc valoare *artistică* numai întrucît sînt *subordonate* legilor interne ale constituirii imaginii muzicale integrale.[56])

Nu numai prin melodicitatea ei specifică — reflectare a realității prin dinamica structurilor emoțional-atitudinale — sau prin elemente imitative sau concrete — pe care le integrează în imagine — ci prin însăși structura limbajului său și prin formele sale, muzica îndeplinește un rol reflectoriu. Caracterul riguros matematic al combinatoricii muzicale reflectă structura formală a realității însăși. Nu este exclusă presupunerea că structura armonică T—S—D se înrudește cu structura triadică a unor forme de gîndire, care, la rîndul lor, reflectă cele trei momente constitutive ale unui proces finit de dezvoltare real-obiectivă (Teză — Negație — Negarea negației).

54) D. Cooke, *op. cit.* pp. 198—199.

55) Transpozițiile senzoriale în muzică, vezi, de ex., E. Ermattinger, *Bildhafte Musik,* 1928. — În domeniul stilisticii literare, Mihaela Mancaș a dat lucrări meritorii asupra sinestesiei („Cahiers de linguistique theorique et pratique", 1962, I., pp. 56—87), care par a oferi numeroase sugestii pentru analiză muzicală.

56) Beethoven notează, în legătură cu *Simfonia Pastorala,* că intenția lui a fost să redea *simțiri* și nu să ofere o descriere, ilustrare muzicală imitativă (*Tongemälde* : pictură cu sunete, — *Komponisten über Musik,* p. 96).

Potențarea valorii reflectorii a muzicii se evidențiază clar prin lărgirea principiului funcțional în sens diatonic sau cromatic, prin evoluția de la perspective tonale speciale la politonalitate, care marchează accentuarea complexității limbajului muzical, adaptat, tot mai mult, reproducerii realității în multiplicitatea determinațiilor sale contradictorii. Este bine cunoscut că elaborarea așa-numitelor „forme mari" — rondo și sonată — coincide cu perioada de pregătire și de înfăptuire a revoluției franceze. Momentul istoric este caracterizat prin ascuțirea contradicțiilor societății feudale, dezvăluirea structurii contradictorii a fenomenelor naturii, conștiința teoretică a esenței dialectice a existenței (filozofia clasică germană, în special Hegel).

Pregătită prin perfecționarea limbajului muzical, forma sonată apare ca expresie specific muzicală a conștiinței despre structura contradictorie a lumii și a omului. In timp ce majoritatea compozițiilor politematice ale barocului (oratoriile, construite din forme mici, legate ciclic și unificate adesea numai prin text ; concerto : alternanța temelor la ripieni și concertino) nu reflectă unitatea, interpătrunderea și lupta contrariilor, ci alătură, fără acțiune reciprocă, teme contrastante, sonata introduce în muzică o structură formală care reproduce — *chiar în alcătuirea ei* — natura dialectică a proceselor reale : ciocnirea temelor, discordanța tonală și unificarea, sinteza lor în repriză, redau o ordine instituită prin lupta contrariilor.

La fel cu *formele* logice, și cele muzicale au o valoare de reflectare intrinsecă, rezultat — cum arată V. I. Lenin — al *sintetizării repetate și condensate a unor structuri reale,* descoperite prin participare intensă, practică, emoțional-atitudinală a muzicianului la frămîntările epocii sale.

VIII

Receptarea operei audiate — în modelul de comunicare, schițat la început — depinde de posibilitatea auditoriului de a sesiza

(a) semnificația, mesajul, conținutul său de reflectare emoțional-atitudinală a realității, surprinsă în dinamica și în raportul său cu existența umană ;

(b) valoarea estetică a imaginii muzicale integrale ca unitate concret-senzorială de combinații legice ale semnalelor sonore cu semnificație determinată în cadrul limbajului muzical dat.

Este știut că auditoriul fără educație muzicală „percepe muzica ca simplă emoție și foarte vag ca frumusețe formală" [57]).

Se pare, însă, că adeseori se exagera caracterul „profan" al auditorilor. In condițiile societății contemporane, ca urmare a creșterii nivelului de cultură, în general și a sporirii timpului social destinat audierii muzicii, în special, nu mai putem vorbi despre oameni complet lipsiți de educație muzicală. Orice om este supus acțiunii continue a *tradiției muzicale difuze* (muzica populară, fragmente de operă, simfonice, devenite de largă circulație, muzica de operetă, muzica de dans etc.). În acest caz, putem

57) D. Cooke, *op. cit.* p. 205.

vorbi de o educație muzicală *indirectă, spontană, nedirijată,* întrucît ascultătorul nu are o atitudine activă față de ceea ce receptează. Pentru a asigura circulația și eficiența socială a muzicii, această acțiune indirectă trebuie subordonată unei acțiuni educative *directe, conștiente, dirijate,* pe baza înțelegerii științifice a esenței și a rolului muzicii în formarea conștiinței sociale.

Sarcina specifică a comunicării muzicale nu este să vehiculeze teze teoretice sau imagini literare, ci să realizeze *fixarea emoțional-atitudinală* a unei concepții despre lume, să-i facă pe oameni să trăiască și să retrăiască cu pasiune modele de atitudine morală înaintată, care favorizează *integrarea* lor *activă* și *entuziastă* în lupta pentru crearea unei lumi, în care visul de bucurie umană a lui Beethoven să devină o realitate, trăită de toți, deopotrivă.

Sporirea eficienței sociale a muzicii poate fi realizată numai printr-o educație muzicală așezată pe temeliile solide ale cunoașterii științifice, materialist-didactice, a esenței muzicii, ale răspîndirii valorilor majore ale creației și ale înțelegerii criteriilor interne ale limbajului muzical.

IX

In comunicarea muzicală, opera audiată este sesizată ca întreg — imagine muzicală integrală — constituit prin combinarea legică a unor semne, avînd semnificații reflectorii, emoțional-atitudinale, istoricește elaborate și *codificate* în regulile limbajului muzical dominant.

Imaginea muzicală integrală conferă combinației de semnale sonore o funcție de *reflectare ideologică,* exprimînd *în imagini,*[58], și prin intermediul idealului estetic, o viziune despre lume, caracteristică unei epoci și unei clase determinate. Sesizînd realitatea în dinamica ei raportată la existența umană, muzica exprimă nu numai aspectele istoricește trecătoare, ci și trăsăturile definitorii ale umanității omului. Prin aceasta se ridică ea la universalitate.

Muzica este, așa dar, arta combinării sunetelor, imaginilor elementare (semnale sonore cu semnificație) în structuri (forme) specifice, constituind imagini artistice sonore integrale, prin care se reflectă realitatea obiectivă, în mod activ, în raport cu atitudinea ideologică-emoțională a artistului. Relevînd unitatea istoricește constituită dintre semnalul sonor-muzical și semnificația sa reflectorie, emoțional-atitudinală, punctul de vedere schițat are avantajul de a permite și *sinteza* dialectică a celor două linii opuse, cristalizate în estetica muzicală : considerarea muzicii ca simplă combinatorică formală și considerarea ei ca expresie a afectivității.

Pornind de la interpretarea materialist-dialectică a *comunicării muzicale,* noi am arătat că în *însuși procesul comunicării* (emisie-recepție), în practica muzicală *se constituie unitatea dinamică indestructibilă,* în cadrul unei convenții de limbaj, *dintre semnal și semnificație, dintre obiect sonor* — supus legilor combinatoricii muzicale — *și funcția de comunicare, condiționată de valoarea sa de reflectare, ideologică.*

Caracterul social al muzicii constă, deci în faptul că

(1) reprezentînd o *comunicare interumană,* ea este social determinată ;

(2) modalitatea comunicării — imaginea muzicală — impune folosirea unui anumit limbaj, produs al unei elaborări sociale, al practicii muzicale, determinată de legile dezvoltării sociale ;

(3) conținutul comunicării este de asemenea social determinat, întrucît muzica *reflectă obiectul în raport cu existența umană ;*

(4) în sfîrșit, comunicarea este îndreptată spre un scop social, ideologic : fixarea *emoțional-atitudinală* a unei poziții față de lume și, ca atare, îndeplinește o funcție social-educativă, concret-istorică.

Perspectiva oferită de teoria materialistă dialectică permite depășirea contradicțiilor în care se zbate estetica muzicală, mai ales, de un secol încoace.

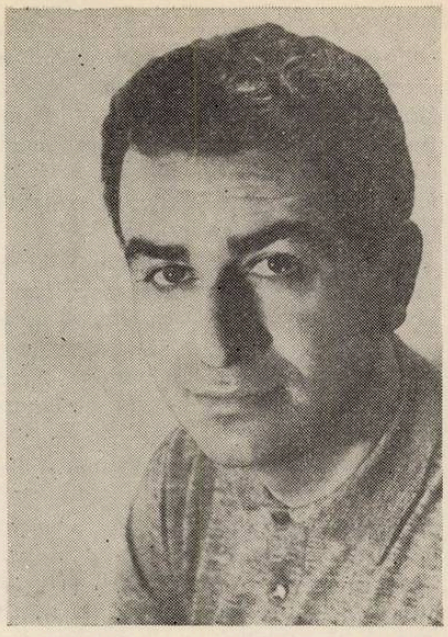
58) Compozitorul își exprimă viziunea în „imagini muzicale" (images musicales) : conștiința lui „este imagică" („est imageant"), — E. Ansermet, *op. cit.,* p. 6.

NOTA REDACȚIEI. În acest număr publicăm continuarea studiului *Muzica și filozofia,* de prof. univ. P. Apostol, apărut în nr. 3/1963 al revistei noastre. Analizînd din punct de vedere gnoseologic și estetic problema specificului reflectării muzicale, autorul ajunge la concluzii care pot fi interpretate *muzicologic.* Ne folosim de acest prilej pentru a îndrepta cîteva greșeli de tipar, strecurate în articolul citat :

Pagina	Coloana	Rîndul	În loc de	Se va citi
16	I	33 de jos	naturaliste a	naturaliste și a
	II	8 de sus	Ceakovski	Ceaikovski
17	I	18 de jos		
	II	10 de jos	apropiere	apropriere
19	I	13 de sus	și nu de	și nu numai de

A. PORFETYE

Suita din baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta



Este cert, lumea copiilor joacă în creația compozitorului Laurențiu Profeta un rol de seamă. Din această sferă a vieții, el se lasă inspirat, creind opere destinate celor mici sau — cum este adesea cazul mai cu seamă în lucrările de proporții ample — lucrări care aduc în fața unui auditoriu adult, imagini pline de prospețime și exuberanță ce-și trag seva din viața fără de griji a copiilor noștri. Debutul lui Profeta pe tărîmul compoziției a însemnat o asemenea lucrare — „Imagini din lumea copilăriei" pentru o mică formație orchestrală, distinsă în anul 1946 cu premiul „Enescu". Operele care au urmat — suita vocal-simfonică pentru soliști, cor de copii și orchestră „Cîntece de tabără" (1957), suita pentru orchestră „Zile de vacanță" (1957), oratoriul pentru cor de copii, soliști, povestitor și orchestră „Întîmplarea din grădină" pe versuri de Cicerone Theodorescu (1958) — stau mărturie asupra interesului deosebit al compozitorului pentru cei care constituie viitorul.

Bineînțeles, predilecția pentru un anumit gen lasă, desigur, amprenta asupra concepției compozitorului, gîndirii sale muzicale concretizată în limbaj și stil.

Astfel, regăsim în muzica lui Profeta acea prospețime, vitalitate, exuberanță, redată printr-un limbaj cît se poate de simplu, direct, atrăgător. Compozitorul spune ceea ce are de spus răspicat, clar, fără ocolișuri. Ca atare, deslușim în graiul său linii melodice cu un contur cît se poate de pregnant, dar voit simplu, o armonie concisă, economicoasă și o orchestrație strălucitoare. Țesătura muzicală densă, rezultanta unei împletiri liniare, este mai greu de găsit în limbajul autorului. Dar, ținînd cont de sfera de inspirație, cît și de destinația majorității pieselor, vom înțelege preferința compozitorului pentru stilul folosit.

Recenta creație de proporții a autorului este baletul „Prinț și cerșetor", inspirat din romanul scriitorului progresist american Mark Twain. Nici de data aceasta nu se desminte înclinația compozitorului. Desigur, cercul de spectatori ce-și propune să atragă baletul include, fără îndoială, nu numai un auditoriu compus din copii, ci autorul se adresează acelor spectatori în măsură să guste farmecul, poezia vieții imaculate a copilului.

Pe acest tărîm, „Prinț și cerșetor" se întîlnește cu cunoscuta operă pentru copii „Hänsel și Gretel" de E. Humperdinck. Dar, pe cînd acolo cîntecul de copii devine substanța generatoare pentru întreg discursul melodic — multe din cîntece au devenit tovarăși de joacă ai celor mici — aci, acest cîntec a intrat în țesătura muzicală filtrat, prin intonații și forme melodice tipice.

Aceste două lucrări mai au încă o tangentă comună: dezvăluirea nedreptății sociale. Profeta a găsit în romanul lui Mark Twain o arie fecundă, plină de ascuțită critică socială. Viața nobililor, moravurile timpului respectiv, sînt concentrate în focarul atenției noastre, autorul satirizînd necruțător tot ce este putred, neviabil. Însă, atunci cînd creionează lumea întunecată de nedreptate socială, viața celor împinși în umbra societății, el își ia penelul cel mai fin, înfățișînd cu dragoste germenii viitorului. Tocmai astfel se întîmplă și în muzica lui Profeta. Și aci, întîlnim expresii gingașe, grațioase alături de imagini de aspră satiră în care grotescul deține un rol de seamă.

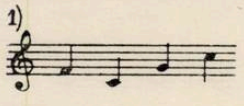
Iată, pe scurt, firul acțiunii. Eroul principal Tom Canty, un copil sărac, este pus în situația de a se da drept prinț moștenitor al Angliei, iar acesta va fi obligat de a trăi mediul mizer al tînărului cerșetor. Astfel, fiecare din ei este pus în condiția socială a celuilalt, cu care nu este obișnuit și pe care nu o înțelege. Comportarea fiecăruia în parte, situațiile neobișnuite ce se ivesc devin conținutul baletului.

Din totalitatea dansurilor și pieselor ce constituie baletul, compozitorul a ales cîteva numere, orînduindu-le într-o suită orchestrală. Trebuie stabilit din capul locului că nu avem de-a face cu o lucrare în care sînt înșirate cîteva dansuri de sine stătătoare fără legătură internă, fără o logică strictă în desfășurarea muzicală, cum întîlnim adesea în repertoriul orchestral. Aici, ca și în simfoniile lui Hindemith (Mathis pictorul, Armonia lumii etc), de pildă, autorul și-a propus ca pe baza unui material muzical deja existent să creeze o nouă lucrare, transformîndu-l sau aranjîndu-l doar într-o altă

formă arhitectonică. În acest caz, desigur, acțiunea, ordinea să zicem „cronologică" a vechii lucrări nu poate fi respectată.

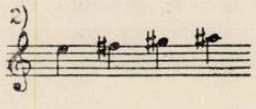
În suita de față, ochiul analitic poate scoate la iveală legături puternice între cele șapte părți constitutive. În primul rînd, găsim în introducerea denumită „Trompeți" un element cu rol dubluvalent : de a ne transpune în epoca și locul acțiunii — chiar un auditor fără prea mare inițiere muzicală își va da seama că în piesa pe care o va asculta, condus de imagini muzicale, va străbate timpuri de mult trecute, plimbîndu-se în incinta unui palat regal din apusul Europei — și de a suda diferitele părți. Mai mult, putem desluși, cu oarecare ușurință, organicitatea întregului material sonor, care este plăsmuit din — putem susține fără exagerare — două elemente de bază : succesiunea a două cvarte :

1)



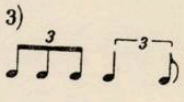
și un tetracord suitor :

2)



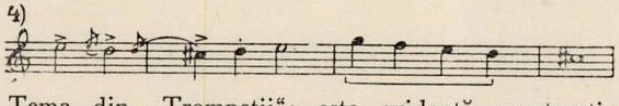
acesta, în decursul desfășurării muzicale, își schimbă mereu fizionomia (structura și direcția). Pe plan ritmic avem o singură celulă generatoare :

3)



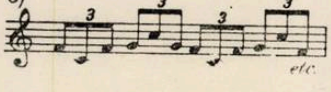
Acestea sînt cărămizile principale — întîlnim bineînțeles și altele, dar fără prea mare importanță — cu ajutorul cărora autorul făurește lucrarea. Pentru ilustrarea celor afirmate vom alege cîteva teme sau formule de acompaniament din cele șapte părți.

4)



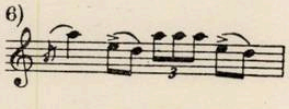
Tema din „Trompeții"; este evidentă construcția pe baza unui tetracord, aci coborîtor.

5)



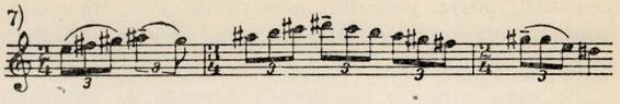
Acompaniamentul orchestral din prima parte „Jocul de-a duelul" se bazează pe cele două cvarte.

6)



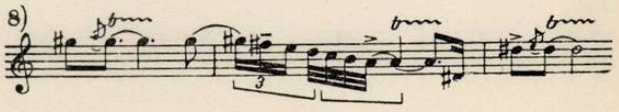
Tema principală din prima parte ; cvarte coborîtoare și ritmul caracteristic de trei optimi.

7)



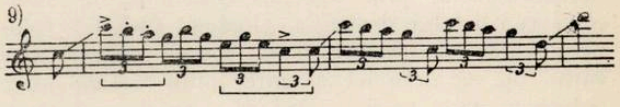
Tema secundă din prima parte ; tetracordul suitor și coborîtor plus ritmul de trei optimi.

8)



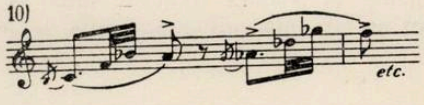
Tema principală din partea a doua ; tetracordul coborîtor, amintirea ritmului de trei optimi.

9)



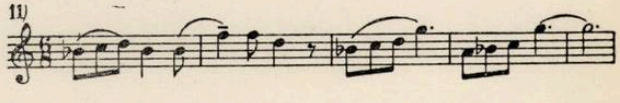
Tema din partea a treia : tetracordul coborîtor, de data aceasta major, ritmul de trei optimi și aluzii la intervalul de cvarte (sau inversarea ei în cvintă).

10)



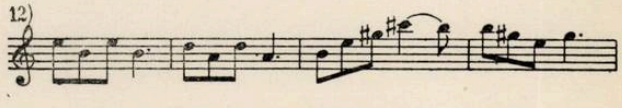
tot din aceeași parte ; cvartele suitoare sînt evidente.

11)



Tema din partea a șasea ; o sinteză între cele trei elemente. În continuare.

12)

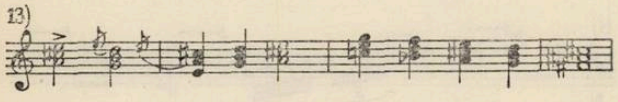


Aceleași elemente putem desluși în aproape fiecare fragment melodic. Economia în folosirea mijloacelor este împinsă, după cum se vede, aproape, dacă nu chiar, pînă la limită. Prin acest fel de lucru, Profeta dă dovadă de mari posibilități în domeniul construcției, o cunoaștere bună a principiului transformării unui material melodic. Dar, unitatea perfectă a materialului sonor, la care se adaugă folosirea concomitentă a mai multor teme din diferite părți, poate reprezenta, totodată, și o deficiență. Temele, cît de expresive ar fi ele, vor suferi inevitabil și de o anumită uniformitate și, cîte o dată, de lipsă de plasticitate — de altfel, pericol permanent pentru orice muzică ce folosește principiul ciclic. Depinde cum compozitorul reușește să contracareze aceste insuficiențe prin alte mijloace, fie de ordin armonic, contrapunctic sau orchestral. În lucrarea de față, compozitorul

a simţit, poate, pericolul şi a căutat să evite monotonia printr-o orchestraţie variată, aceasta căpătînd, aci, rol expresiv.

Pe plan armonic, observăm predilecţia autorului pentru alinierea unor conglomerate sonore paralele (folosindu-se de acorduri perfecte, după cum putem vedea din următorul fragment) :

13)

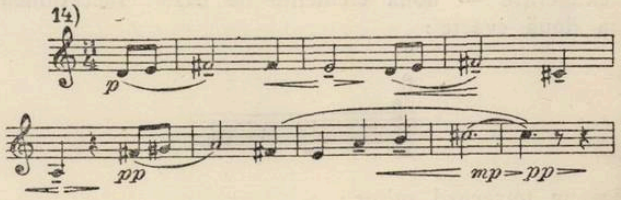


În general, însă, observăm construcţii pe bază de cvarte. Desigur acest fel de armonizare serveşte mult la reliefarea conţinutului expresiv, contribuie substanţial la accentuarea caracterului de măreţie, exuberanţă, iar prin structuri disonante, la adîncirea conflictului dramatic. Credem, însă, că folosirea chiar cu predilecţie a acestui sistem (este vorba de paralelisme) permite totuşi o mai mare independenţă a vocilor, fără ca compozitorul să se angajeze la o polifonie liniară. Angajarea vocilor la un paralelism continuu stînjeneşte, după părerea noastră, viaţa interioară a vocilor şi ar putea să atragă după sine o ţesătură cenuşie în ciuda folosirii unei armonii colorate.

Din punct de vedere tectonic, suita se prezintă ca un tot unitar, înlănţuit după legile de construcţie ce stau la baza simfoniei. Principiul contrastului, atît din punct de vedere al tempo-ului cît şi cel al expresiei, ca şi cel al dinamicii sînt respectate întocmai. De asemenea, întîlnim, mai cu seamă în părţile mişcate (1, 3, 7), procedeul dezvoltării. În cazul primului dans avem de-a face chiar cu o formă de sonată, mai liberă. Sînt expuse două teme destul de contrastante (vezi exemplele nr. 6 şi 7), după care urmează o prelucrare tematică cu vădit caracter de dezvoltare şi apoi repriza. O mică codă încheie această parte.

Mişcările lente (2, 4, 6) se remarcă prin lirism suav şi gingăşie, ce generează un sentiment de seninătate. O impresie deosebită lasă Pavana (piesa nr. 4) inspirată, expresivă, concisă, din care redăm tema principală ·

14)



În concluzie putem afirma că suita de balet „Prinţ şi cerşetor" se prezintă ca o lucrare bine conturată, de valoare, ce va fi îmbrăţişată, fără îndoială, de multe orchestre.

DIAMANDI GHECIU

Magazinul „MUZICA"

Preocuparea de a găsi cele mai potrivite mijloace, pe de o parte pentru promovarea muzicii romînești, iar pe de altă parte pentru difuzarea cît mai judicioasă a celor mai valoroase opere muzicale din literatura universală, a constituit țelul urmărit de conducerea Uniunii compozitorilor în desfășurarea activității acestor întreprinderi.

O reprofilare radicală a magazinului Muzica, prin situarea lui la înălțimea cerințelor actuale determinate de continua dezvoltare cantitativă și calitativă a creației noastre muzicale, a fost socotită ca o necesitate stringentă.

Această problemă a fost concepută cu deosebită atenție și migală, îmbrățișîndu-se încă de la început multiplele ei aspecte de ordin estetic-arhitectonic, cultural, comercial etc.

În acest scop, s-a utilizat metoda muncii în colectiv, făcîndu-se apel la un cerc larg alcătuit din membri ai Uniunii Compozitorilor, ingineri, arhitecți, pictori decoratori etc., care în numeroasele ședințe de lucru, și-au spus cuvîntul asupra concepției de ansamblu, a planului arhitectural, amplasamentelor, decorațiilor interioare, precum și a tuturor celorlalte amănunte de natură a contribui la realizarea unui magazin de muzică de înaltă ținută sub toate raporturile. Nu s-a omis nici un detaliu, oricît de neînsemnat în aparență, care să nu fi fost examinat cu scrupulozitate de bijutier și cu rigurozitatea unui cizelator exigent.

Conducerea Uniunii Compozitorilor, secundată de conducerea administrativă, a păstrat un contact permanent cu efectuarea lucrărilor, numeroasele vizite la fața locului contribuind la o cît mai perfectă îndeplinire a planului de ansamblu.

Deficiențele semnalate pe parcurs au fost în acest fel remediate, aducîndu-se totodată îmbunătățiri substanțiale și de detaliu în ce privește amplasamentele și aspectul general estetic al localului, tinzîndu-se către o expresivitate specifică, de natură a reflecta multiplele obiective ale magazinului.

Ideea care a stat la baza construcției și amenajării acestuia a fost aceea de a se realiza mai mult decît o simplă și obișnuită unitate de desfacere a partiturilor și instrumentelor muzicale. Ceea ce s-a urmărit îndeaproape a fost să se creeze un cadru cît mai potrivit pentru o strînsă și caldă comuniune între muzicienii creatori și masele largi ale iubitorilor de muzică. S-a căutat să se obțină prezența vie și stimulatorie a unui complex de factori care să determine interesul marelui public pentru problemele muzicii.

Un rol de seamă în aducerea la îndeplinire a acestui deziderat l-au avut arhitecții și artiștii plastici, care și-au asumat cu deosebită înțelegere, sarcina de a prezenta publicului nostru o realizare la nivelul exigențelor actuale, într-un stil cu totul modern și cu o arhitectură din cele mai avansate.

Arhitecții au întocmit cadrul arhitectonic, iar pictorii decoratori, proiectele de amenajare interioară, de decorații interioare și de mobilier.

Întregul local, impozant ca întindere, cuprinde o suprafață de circa 1500 m.p. pentru vînzare, de cca. 250 m.p. pentru expunere și de circa 800 m.p. pentru depozite.

Suprafața pentru vînzare se întinde pe două paliere — parter și subpantă —, avînd la parter raioane speciale pentru muzica de mase și ușoară, precum și pentru vînzarea de discuri, iar la subpantă, pentru partiturile de muzică simfonică și de cameră, precum și pentru cărțile de muzicologie.

Tot la parter sînt instalate și raioanele de instrumente muzicale și accesorii (în dreapta) și de aparate muzicale (în stînga), iar la subpantă, o încăpere izolată fonic pentru citit partiturile la pian.

Este de remarcat că la baza construcției spațiilor de vînzare a stat o concepție cu totul nouă, în sensul înlocuirii sistemului perimetrului exterior al magazinului, prin ocuparea întregii sale suprafețe, ceea ce este de natură a stabili un contact mai direct între exponanți și cumpărători. Așa de pildă, sutele de discuri expuse la vedere sub sticlă, în mobilier special, oferă publicului posibilitatea de a fi cît mai complet informat printr-o privire de ansamblu.

În subsolul foarte încăpător se găsesc depozitele și birourile conducerii magazinului.

Tot aci este amenajată o sală de expoziții, cu o capacitate de circa 80 persoane, destinată contactului viu al compozitorilor și muzicologilor cu publicul larg, prin manifestări cu caracter cultural-informativ, schimburi de păreri, popularizarea figurilor muzicale reprezentative etc. Este o inovație de un real interes pentru cunoașterea de către iubitorii de muzică a problemelor legate de creația muzicală din țara noastră, care nu ne îndoim că va da roadele scontate.

Un accent special trebuie pus pe instalația — unică în țara noastră — de probare a discurilor ce urmează a fi cumpărate, instalație ce din punct de vedere tehnic, funcționează pe bază de joasă tensiune la pick-up. Ea este alcătuită din 5 combine muzicale și 25 fotolii auditive, unde nu se folosește casca, difuzoarele fiind montate pe urechile fotoliilor. Ascultarea la fiecare fotoliu este cu totul independentă de aceea a celorlalte fotolii și nu este cu nimic împiedicată de concomitența acestora. Această instalație funcționează de asemenea la parterul localului.

Este de semnalat faptul că întregul complex al magazinului utilizează o aparatură de ventilație atît pentru persoane, cît și pentru păstrarea în bune condiții a instrumentelor și aparatelor muzicale.

O deosebită atenție a fost acordată aspectului artistic al magazinului.

Decorațiile interioare, al căror proiect a fost avizat de către o comisie de specialiști din cadrul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, au fost axate pe tematica actuală.

Panourile decorative de ceramică glazurată și vitrourile în stil modern, ocupă o suprafață totală de 373 m.p. Panourile au ca temă muzica populară, muzica de mase și muzica clasică.

Pe o suprafață de 186 m.p. pereții prezintă incrustații ceramice glazurate.

Vitrina magazinului constă din ferestre largi în rame nichelate. Concepția nouă ce a stat la baza construirii ei a determinat executarea unui proiect special și utilizarea unei sticle-cristal de dimensiuni noi, de la fabrica de sticlă din Mediaș. În acest fel, întregul interior al localului apare vizibil din afară. prezentînd aspectul pitoresc al unei adevărate expoziții.

Este de la sine înțeles că și întregul mobilier a fost fabricat în deplină concordanță cu ambianța arhitectonică.

Cele 165 obiecte ce îl alcătuiesc constituie unicate din punctul de vedere al arhitecturii și pot fi socotite ca un îndreptar pentru celelalte magazine de specialitate. Ele au fost concepute întocmindu-se proiecte speciale pentru fiecare obiect în parte și făcîndu-se comenzi directe către Fondul Plastic, care le-a pus în executare prin unitățile Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă (Fabrica Doina și Combinatul Fondului Plastic).

S-a urmărit și aci stimularea, în primul rînd. a gustului artistic.

Înțelegînd importanța și rolul educativ al noului nostru magazin de muzică, unitățile executante au depus eforturi susținute pentru aducerea la îndeplinire a proiectelor, dîndu-ne un prețios concurs.

Concursul cel mai substanțial l-am primit din partea Ministerului Construcțiilor, prin unitățile sale : Institutul de Proiectări pentru Construcții și Materiale de Construcții, Trustul I de Construcții București și Fabrica de geamuri și obiecte ceramice din Mediaș. Ne-au fost de asemenea de real ajutor Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă prin Fondul Plastic, Combinatul Fondului Plastic și Fabrica Doina ; UCECOM, care a executat toată partea de instalații electrice și acustice prin „Radioprogres" ; Sfatul Popular al Capitalei prin Direcția Tehnică de Investiții, care a avizat lucrările și Întreprinderea de Construcții și Materiale și de Reparat Utilaje de Construcții.

Magazinul „Muzica", situat în plin centru al capitalei, este fructul unei îndelung meditate elaborări, rezultatul perseverenței, energiei și încrederii entuziaste în destinele muzicii românești în plină dezvoltare, al dragostei nețărmurite a compozitorilor și muzicologilor pentru poporul nostru care, chemat la o nouă viață, este dornic de a se împărtăși cît mai adînc din neprețuitele comori ale artei.

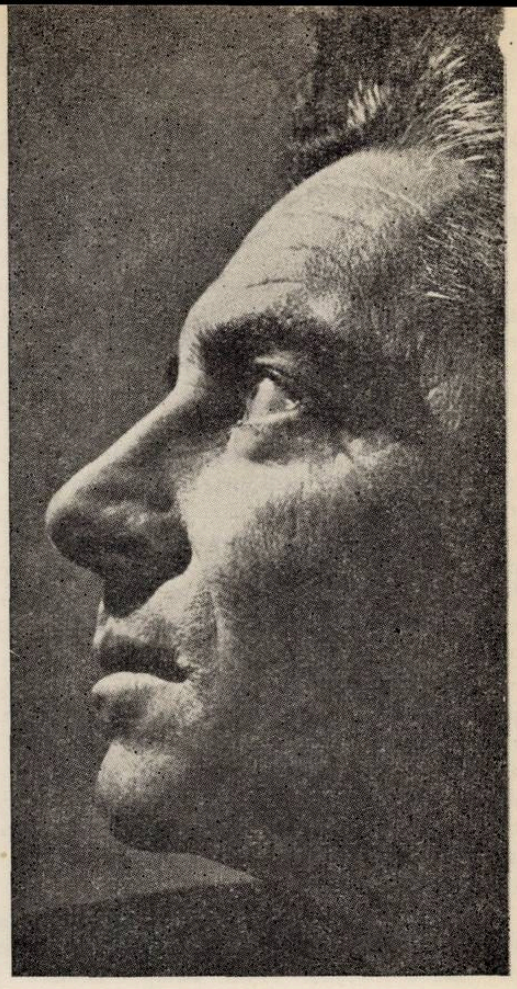
Însemnări

PAUL POPESCU

Tradiție și inovație în interpretare

Urmărind arta marilor dirijori contemporani care au concertat în stagiunea trecută la Viena, am putut desprinde un număr de elemente de bază ce caracterizează interpretarea modernă. Am avut prilejul de a vedea lucrul în repetiții și concertele sau spectacolele de operă nu numai a aproape o sută de dirijori ci și al unui cuprinzător număr de soliști instrumentiști și vocali, atît nume celebre cît și altele mai puțin cunoscute, artiști vîrstnici sau tineri, cu temperamente din cele mai diferite, posesori ai celor mai variate tehnici dirijorale, instrumentale sau vocale, formați în cadrul a diverse școli.

De la început ești impresionat de simplitatea cu care marii artiști transmit bogăția de idei a lucrărilor și cu care își impun personalitatea. Această simplitate combinată cu modestia în comportarea pe scenă și perfecta stăpînire a mijloacelor tehnice de exteriorizare a expresiei sînt trăsături comune tuturor celor care sînt cu adevărat mari artiști. Dar să-i urmărim pe acești interpreți proeminenți (pe dirijori în aceste rînduri) și să vedem în ce constă „noutatea", cum arată muzica și partitura văzute prin prisma unora din cei mari, arta lui Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Karl Schuricht, Eugene Ormandy și Hans Swarowsky din generația celor mai vîrstnici și Lorin Mazel, Zubin Mehta și Heinz Wallberg dintre cei tineri. Mijloacele de exteriorizare, tehnica și mimica sînt foarte diferite de la unul la altul ; expresia pe care muzica o capătă sub conducerea unuia este cu totul diferită față de cea pe care o primește dirijată de altul. Aceasta ar însemna că ceea ce spuneam mai înainte nu mai corespunde realității, că marii interpreți nu prezintă de fapt trăsături comune în arta lor. Și dacă, totuși, arta marilor dirijori relevă multe laturi comune, nu s-a ajuns cumva la o plafonare a posibilităților de interpretare ? Nicidecum. De relevat sînt răspunderea artistului interpret în fața partiturii și a publicului, modestia și fidelitatea față de partitură, înalta exigență a artistului dublat de omul de vastă cultură. Acești artiști își pun talentul, tehnica și cultura în slujba compozitorului, respectă partitura cu o strășnicie nebănuită și caută să-i redea sensurile ei cele mai proprii, fiecare într-un mod personal însă nici unul trecînd dincolo de litera partiturii. peste creator.



Herbert von Karajan

Înainte cu mulți ani exista în general în interpretare o tendință — care din păcate uneori mai persistă — de a subordona compoziția etalării calităților personale ale interpretului, unui joc de scenă inutil, și chiar dăunător ; de a dovedi cît de mare este interpretul care, aflat în focurile „recreerii" operei de artă, prejudicia substanța muzicală, prin „modernizarea" textului, ajungînd în fond la falsificarea lui. Se căuta (și se mai caută) cu aviditate momente care pot fi speculate, unde s-ar putea „spune" ceva nou publicului, care ar putea permite un gest voit spectaculos, un accent surprinzător, o exagerare a dinamicii, o respirație de efect, o îngroșare a vibratoului sau un ritenuto făcut acolo unde nu te aștepți, care să „taie respirația" auditorului. În contra unor asemenea tendințe sau inovații s-au ridicat atît publicul cît și critica, astfel de performanțe sînt aspru condamnate iar realizatorii lor fie că s-au corectat, fie că au dispărut încet-încet de pe podiumul de concert.

În Viena, orașul unor mari tradiții muzicale, asemenea exhibiții și denaturări nu sînt permise, iar slabele și rarele răbufniri în această direcție sînt imediat nimicite de opinia muzicală. Un dirijor care de altfel este cunoscut ca bun muzician, Iosef

Carl Schuricht

Krips, a dat greș forțînd tot timpul orchestra, solicitîndu-i la maximum posibilitățile ei de a cînta „în viteză" și cu sonorități mari (modificînd astfel flagrant tempii și îngroșînd cantilenele), cu brutalități în gestică și ca atare în execuția muzicală, transformînd astfel o piesă plină de poezie și de subtilități cum este „Marea" de Debussy într-o jalnică succesiune de fortissime și duritați. Cronicile au scris printre altele : „Cînd te lași de clovnerii, domnule Krips ?"... Sau tînărul Georges Prêtre — dealtfel talentat —, care procedînd invers, aplicînd o tehnică dirijorală ostentativ discretă, cu unele modificări în scriitura originală a știmelor și utilizînd o mimică sălcie, cu totul deplasată, a lipsit Simfonia a V-a de Beethoven de ceea ce are ea mai propriu : dinamism, profunzime și monumentalitate. A doua zi, cronicarii se întrebau de ce Wiener Philarmoniker a dat acest program unui neavizat...

Arta marilor dirijori ne scutește de astfel de surprize. Sobrietatea și profunzimea celor cu experiență înving superficialitatea și lipsa de concepție a celor începători. Muzicieni cu prestigiu duc tradițiile sănătoase ale interpretării clasice pe culmi tot mai înalte, dezvăluind valorile cele mai profunde ale fenomenului muzical, ușurînd astfel drumul celor care îi urmează.

La interval de cîteva luni, poemul „Moarte și transfigurație" de Richard Strauss a fost dirijat de doi mari maeștri, Hans Knappertsbusch și Karl Böhm, ambele execuții fiind excepțional de bine realizate sub toate aspectele. Knappertsbusch dirijează cu mișcări mici, uneori nici nu mai tactează ci doar schițează măsura (orchestra merge aproape singură), cu o mimică ce vădește adîncă interiorizare și cu o modestie extremă. În acest fel, muzica devine răscolitoare și pune mereu semne de întrebare care numai la ultimele măsuri ale piesei primesc răspunsul. Concertele lui Knappertsbusch se ascultă cu răsuflarea întretăiată și cu capul plecat, în timp ce în concertele lui Böhm muzica primește permanent suflu de viață intensă, este construită în blocuri masive de granit, tehnica asigură echilibrul și cursivitatea, întreaga piesă pulsează de vitalitate fără a pierde totuși prin aceasta (în mod surprinzător) nici un aspect al textului. Partitura a fost respectată cu sfințenie și de primul și de al doilea dirijor, cu toate acestea sub cele două baghete muzica a primit două expresii foarte diferite, însă ambele conforme spiritului straussian.

Herbert von Karajan și Lorin Maazel au dirijat la Musikverein, la scurt interval unul de altul, lucrări de Beethoven. Acești doi mari dirijori, reprezentanți eminenți ai generațiilor lor, sînt structural foarte diferiți. Karajan are o tehnică uluitoare, spectaculoasă (dar nu de dragul efectelor), privește muzica în liniile ei mari, dăltuiește fraza cu generozitate și măestrie, trăește muzica cu o intensitate inegalabilă. Maazel este tînăr, dar cu concepția matură, conduce cu eleganță și elan, folosește o paletă imensă de culori dar nu sondează neapărat profunzimea piesei, deși cunoaște perfect stilul și sensurile muzicii cu care iese pe scenă. Nici unul nici celălalt nu a modificat ceva în partitură, tempii au fost în general cei clasici ; lucrările au fost văzute sub două unghiuri diferite, dar Beethoven a fost prezent în ambele interpretări. Karl Schuricht și Heinz Wallberg, aparținînd de asemenea a două generații diferite, au dirijat la Viena în stagiunea trecută aceeași simfonie, a V-a de Bruckner. Wallberg, un tînăr de mare viitor, tenace și extrem de bine pregătit, care a preluat tot ce a fost bun de la vîrstnici, nu face nici un gest inutil și elimină orice artificialitate atît în tactare cît și în concepție. Despre Knappertsbusch se spune că este dirijorul care cu o mișcare declanșează în orchestră sonorități uriașe, dar nici Schuricht nu este departe de această tehnică ; pare de necrezut cum poate suna orchestra în urma aplicării unei tactări pasive, mici și aparent fără expresie. Fantastic a sunat simfonia lui Bruckner sub bagheta lui Schuricht, strălucitor și interiorizat, și nici un moment nu am avut impresia că ar fi prea lungă ; doream s-o ascult ore în șir. Wallberg a redat-o masiv, mai compact, cu o expresie densă. Ambele execuții au fost ireproșabile. Partitura era desigur aceeași, s-au respectat toate indicațiile de tempi și intensitate, doar unele repetiții interioare nu au fost identice ; ambii și-au pus talentul cu modestie în slujba compozitorului.

Adversar neînduplecat al denaturărilor partiturii, al superficialității și al goanei după succes ieftin este Hans Swarowsky, care prin exemplul personal — în concerte — și prin lecțiile pe care le ține la Academia vieneză de muzică, ca profesor la clasa dirijorilor de orchestră, preconizează în mod convingător austeritatea, seriozitatea și eliminarea trucurilor. Elevii lui, printre care și tînărul indian de mare talent Zubin Mehta duc mai departe această conștiință a răspunderii artistului în fața partiturii și a publicului. Mehta, într-unul din concertele date la Musikverein a dirijat aceeași simfonie de Beethoven ca și Maazel, a 8-a, în cel mai autentic stil, trecînd astfel un greu examen în fața vienezilor.

Cu aceeași seriozitate și adîncime a concepției și-au dirijat concertele Eugene Ormandy (a executat Simfonia a IV-a de Brahms) sau Otto Klemperer (în Simfonia a II-a de Mahler) și alții, precum și soliști instrumentiști sau vocali ca Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempf, Zino Francescatti, Wolfgang Schneiderhann, Fischer-Dieskau, Boris Christoff. Elisabeth Schwartzkopf.

Ascultînd zi de zi pe marii dirijori și soliști în decursul unei întregi stagiuni mi-am întărit convingerea că numai prin îmbinarea unei tehnici perfecte cu o aprofundare temeinică a partiturii, prin seriozitate, modestie și sinceritate, prin formarea unui vast orizont intelectual și prin eliminarea oricărui artificiu se poate ajunge la adevărata interpretare. Trebuie să oferim publicului un repertoriu ales, interpretări pe linia trasată de marii artiști ai zilelor noastre, să-l educăm în spiritul seriozității și al bunului gust, pentru ca paralel cu creșterea permanentă a exigențelor noastre — ale interpreților — față de noi înșine să i se dezvolte și lui receptivitatea și capacitatea de a gusta numai ceea ce este într-adevăr valoros.

Săptămînile festive ale Vienei

Opera din Viena

Primul festival muzical vienez a avut loc cu peste o sută de ani în urmă şi de atunci se desfăşoară anual căpătînd aspecte din ce în ce mai bogate. Festivalurile actuale, care au o durată de patru săptămîni, şi-au lărgit sfera, cuprinzînd spectacole de teatru, expoziţii de artă plastică, conferinţe internaţionale care dezbat teme de cultură, concursuri deschise tinerilor interpreţi, conferinţe pe teme de film şi televiziune, cursuri instrumentale predate de maeştri recunoscuţi, ba chiar şi o săptămînă a artei culinare sau o zi a florilor. Fără îndoială însă că principalul gen de manifestări sînt concertul şi spectacolul de operă, care reuşesc să concentreze la Viena pe durata acestor săptămîni o seamă din cele mai proeminente forţe artistice muzicale mondiale. Oricum, oraşul cunoaşte o mare circulaţie de muzicieni străini ; în cursul stagiunii se perindă pe scenele Vienei un număr impresionant de nume celebre ; în săli de concert şi în opere are loc astfel un permanent festival internaţional, dar ceea ce se întîmplă în săptămînile festive întrece cu mult atmosfera obişnuită a stagiunii muzicale.

Festivitatea de deschidere are loc în vasta piaţă a Primăriei din Viena, în cadrul căreia preşedintele republicii anunţă deschiderea festivalului. Acest eveniment se petrece în ajunul primului concert al „Săptămînilor festive", în faţa a zeci de mii de spectatori din Viena sau de peste hotare. Urmează execuţia nemuritorului vals „Dunărea Albastră" al lui Johann Strauss, de către baletul Staatsoper, pe o scenă imensă special amenajată în faţa clădirii Primăriei, care cu această ocazie primeşte o iluminaţie exterioară feerică. În aceeaşi seară, concomitent cu festivitatea de deschidere care se desfăşoară în piaţa dintre Primărie şi Burgtheater, au loc în alte pieţe ale oraşului manifestări muzicale unde se pot asculta fie o simfonie de Haydn, fie corurile marilor clasici, fie un concert de muzică populară combinat cu dansuri populare, o fanfară etc., astfel că muzica pune stăpînire pe întreaga Vienă.

Festivalul din acest an a avut în ceea ce priveşte concertele o înfăţişare interesantă, în sensul că fiecare seară a fost dedicată în întregime unui compozitor, fiecare concert fiind un festival Beethoven, Brahms, Debussy, Bartók etc. Aceste concerte au fost susţinute atît de patru dintre orchestrele vieneze, Wiener Philarmoniker, Wiener Symphoniker, Tonkünstlerorchester şi Rundfunk Orchester cît şi de alte patru orchestre invitate, Filarmonica „George Enescu", London Symphony Orchestra, Bayerische Rundfunk Orchester (München) şi Radio Symphonieorchester Berlin (Berlinul Occidental). În general, nivelul execuţiilor a fost foarte ridicat, unele din ele reprezentînd culmi care rar se pot auzi în sala de concert.

Herbert von Karajan a prezentat în fruntea orchestrei sale Wiener Philarmoniker programul „Brahms", care a cuprins simfonia I-a şi dublul concert pentru vioară şi violoncel cu Zino Francescatti şi Pierre Fournier ca solişti. Impresia pe care ţi-o lasă un asemenea concert este copleşitoare : este greu să descrii în cuvinte arta unui artist perfect cum este Karajan. De la prima pînă la ultima măsură a piesei executate, tensiunea este menţinută la ultima treaptă a rezistenţei nervoase, întreaga persoană a acestui „vrăjitor" emană un fluid care face pe fiecare spectator să vibreze împreună cu el, cu orchestra şi cu întreaga sală. Se naşte astfel o atmosferă stranie care se risipeşte numai după ce părăseşti sala, după succesul uriaş care se manifestă prin chemarea la rampă de nenumărate ori, minute

în şir, în aplauzele şi aclamaţiile publicului. Francescatti şi Fournier au cîntat „dublul" într-o înţelegere perfectă şi împreună cu orchestra şi cu Karajan au realizat una din cele mai bune execuţii ale lucrării. Karl Böhm în fruntea aceleaşi orchestre a susţinut concertul de deschidere a festivalului cu programul „Richard Strauss" cuprinzînd poemul „Moarte şi transfiguraţie", „Burlesca" pentru pian şi orchestră cu Nikita Magaloff ca solist şi „O viaţă de erou". S-a cîntat cu o rară strălucire, paginile straussiene şi-au găsit în Böhm tălmăcitorul ideal. Böhm ştie să dea culoare şi viaţă muzicii şi să plămădească imaginea sonoră cu o gestică extrem de variată şi de expresivă, fără să dea o deosebită atenţie eleganţei sau rafinamentului mişcării braţelor. Concertele „Bartók" şi „Beethoven" au fost susţinute de London Symphony Orchestra condusă de Georg Solti. Primul din ele, cuprinzînd suita „Mandarinul miraculos", concertul nr. 2 de pian cu tînărul John Ogdon ca solist şi Concertul pentru orchestră, s-a bucurat de o interpretare magistrală, în special ultima lucrare ; programul „Beethoven" (simfonia a IV-a, aria de concert „Ah perfido!" avînd solistă pe soprana Sena Jurinac şi simfonia a VII-a) a fost mai puţin reuşit, sub aspectul concepţiei interpretative a dirijorului, căruia i-au fost mult mai la îndemînă muzica cu inflexiunile est-europene ale conaţionalului său Bartók, decît severitatea tempilor şi arhitectura precisă a paginilor beethoveniene. Cu aceeaşi orchestră Pierre Monteux a dat două splendide concerte dedicate lui Ceaikovski şi lui Debussy. Este de necrezut cu cîtă vitalitate dirijează Monteux la 88 de ani ! Programul „Ceaikovski" cuprinzînd uvertura-fantezie „Romeo şi Julieta", concertul nr. 1 de pian cu John Ogdon solist şi simfonia a V-a, a vibrat de viaţă şi pasiune iar cel de-al doilea program, „Debussy" („Iberia", rapsodiile cu clarinet, preludiul la „După amiaza unui faun" şi „Marea"), a fost plin de culoare şi rafinament. Rafael Kubelik în fruntea orchestrei Radio din München a prezentat în cadrul festivalului concertele „Britten" şi „Mahler". Prima audiţie austriacă a „Recviemului" de Britten scris pentru trei soli, cor mixt, cor de copii, orchestră mare şi orchestră de cameră (avînd în acest concert ca soliști pe Margaret Tynes, Dietrich Fischer-Dieskau şi George Maran) a cunoscut un succes deosebit, ca şi execuţia ireproşabilă a simfoniei a 9-a de Mahler.

Două din cele mai reuşite concerte au fost cele dirijate de Lorin Maazel. La pupitrul orchestrei Radio Berlin, Maazel a condus programele „Mendelssohn", care a însumat uvertura „Hebridele", suita „Visul unei nopţi de vară" şi simfoniile a IV-a şi a V-a („Italiana" şi „Reforma") şi programul „Verdi" ; celebrul „Requiem" al acestui din

Alfredo Kraus — Giuseppe Taddei

Elisabeth Schwarzkopf

urmă compozitor a avut o strălucită garnitură de soliști : Pilar Lorengar, Christa Ludwig, Nicolai Gedda şi Nicolai Ghiaurov. Ambele programe au excelat prin claritate, fineţe şi conciziune. La „Konzerthaus" în fruntea orchestrei Wiener Symphoniker tînărul Stanislav Skrowacewsky (S.U.A.) a produs o puternică impresie în concertul dedicat lui Strawinsky („Petruşca", „Simfonia psalmilor" şi „Pasărea de foc"). Concertul lui Georges Prêtre (Franţa) cu aceeaşi orchestră, într-un program „Ravel" cuprinzînd „Valsul", „Bolero" şi concertele nr. 1 şi Nr. 2 de pian cu Claude Helffer ca solist, a cunoscut un succes frumos din partea publicului dar şi reţineri din partea criticii, care nu a fost de acord cu maniera oarecum superficială de a dirija a tînărului interpret. Programul „Kodaly" condus de Karl Melles a fost o deplină reuşită. Tînărul dirijor a înţeles perfect paginile compozitorului maghiar şi a excelat mai ales în celebrul „Psalmus Hungaricus". În rest, programul a cuprins suita „Hary Janos" şi „Dansurile din Galantha", Georg Szell a dirijat două programe, unul dedicat lui Mozart (simfoniile în mi bemol major K. V. 543, în sol minor K. V. 550 şi în do major K. V. 551) şi al doilea lui Dvorak (simfonia a 8-a în sol major, concertul de vioară cu Iosif Suk solist şi patru

Wolfgang Schneiderhan

dansuri slave). Programul „Dvorak" a fost reuşit din toate punctele de vedere, în schimb cel dedicat lui Mozart a fost mai puţin realizat din cauza nerespectării unui stil bine precizat la Viena în ce priveşte interpretarea muzicii genialului compozitor.

S-ar mai cuveni recenzate concertul „Wagner" dirijat de Hans Knappertsbusch cu executarea sub formă de concert a actului I din „Walkiria", oratoriul „Creaţiunea" de Haydn condus de Istvan Kertesz, execuţia în concert a operei „Romeo şi Julieta" de Boris Blacher, dirijor Kurt Rapf, concertul dedicat lui Vivaldi dirijat de Enrico Mainardi, concertul „Johann şi Josef Strauss" condus de Eduard Strauss, programul „Berlioz" cuprinzînd „L'Enfance de Christ" dirijat de tînărul englez Collin Davis, concertul „Beethoven" sub bagheta lui Otto Klemperer, concertele ansamblului „Die Reihe" conduse de Fr. Cerha etc.

Paralel cu concertele simfonice şi cu celelalte manifestări, pe scena Staatsoper au avut loc spectacole de cea mai înaltă ţinută. În primul rînd se desprind excepţionalele interpretări ale unor opere de Wagner, cele cuprinse în ciclul „Inelul Niebelungilor", adică „Aurul Rinului", „Walkiria", „Siegfried" şi „Amurgul zeilor" precum şi „Parsifal" şi „Tannhäuser", toate dirijate de Herbert von Karajan, avînd regia semnată de dirijorul amintit. Din Wagner s-au mai dat sub alte baghete „Olandezul sburător" şi „Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg". Un eveniment de seamă al acestei perioade l-a constituit reînscenarea operei „Wozzek" de Alban Berg, sub conducerea muzicală a lui Leopold Ludwig. La „Theater an der Wien" s-a prezentat în acelaşi timp a doua operă a lui Berg, „Lulu", dirijată de Karl Böhm. Din creaţia de operă a lui Mozart s-a cîntat „Nunta lui Figaro", „Flautul fermecat" şi „Cosi fan tutte" iar din cea a lui Richard Strauss, „Cavalerul Rozelor", „Intermezzo" şi „Capriccio". Opera italiană, care alături de cea germană este foarte gustată la Viena, a fost prezentă cu „Aida", „Don Carlos", „Puterea destinului", „Rigoletto" şi „Bal mascat" de Verdi, „Boema", „Tosca" şi „Cio-Cio-San" de Puccini şi „L'Incoronazione di Poppea" de Monteverdi. Din opera franceză s-a prezentat „Pelléas şi Melisanda" de Debussy (dirijată de Karajan, în regia sa) şi „Faust" de Gounod. Fiecare spectacol de la Staatsoper constitue un eveniment muzical, ţinuta generală fiind impecabilă. Iată cîteva nume din cele care au apărut pe scenă în aceste săptămîni festive la Staatsoper : Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Birgit Nilsson, Leontyne Price, Giulietta Simionatto, Graziella Sciutti, Irmgard Seefried, Leonye Rysanek, Boris Christoff, Aldo Protti, Eberhard Wächter, Carlo Bergonzi, Giuseppe Taddei, Anton Dermota, Erich Kunz, Dimităr Uzunov, Ettore Bastianini, Nicolai Ghiaurov, George London şi alţii.

Festivalul nu a cuprins însă numai concerte sau spectacole de operă ci şi un mare număr de recitale (un extraordinar recital „Beethoven" al lui Bachhaus, recitalele lui George London, Irmgard Seefried etc.), precum şi seri de muzică de cameră dedicată diferitelor epoci. În marile domuri vieneze s-a cîntat, în special ca matinee, un impresionant număr de oratorii, cantate, messe de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms etc.

După cum au apreciat şi cronicarii muzicali vienezi, festivalul acestui an s-a situat printre cele mai reuşite evenimente de acest gen, prin bogata prezenţă a unora din cei mai valoroşi muzicieni contemporani şi prin înaltul nivel al interpretărilor. Participarea Filarmonicii „George Enescu" cu cele două programe, primul dedicat lui Prokofiev sub bagheta lui George Georgescu avînd ca solist pe Ion Voicu şi al doilea lui Bruckner sub conducerea lui Hans Swarowsky a făcut posibilă într-o asemenea confruntare internaţională cunoaşterea nivelului la care a ajuns arta noastră interpretativă şi a însemnat o contribuţie la reuşita întregului festival, a săptămînilor festive vieneze.

ELENA CODREANU

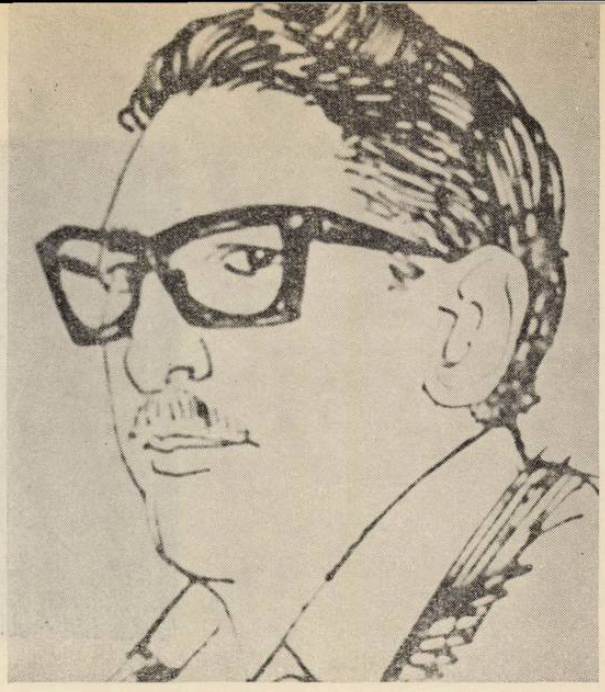
Muzica în Cuba socialistă

La 26 iulie s-au împlinit 10 ani de la insurecția armată împotriva regimului Battista, care deținea puterea contrar voinței poporului. Încercarea, înăbușită atunci, a dat roade în zorii anului 1959, cînd poporul, în frunte cu Fidel Castro, a înlăturat dictatura instaurînd un guvern popular. Anii care au urmat au fost ani de luptă dîrză pentru a transforma Cuba slab dezvoltată și exploatată de capitaliști într-o țară avansată, în prima țară prin care socialismul victorios a pășit în America. Forța întregului popor a lăsat în urmă trecutul întunecat, teroarea și persecuțiile din toate sectoarele vieții publice. Triumful revoluției a însemnat nu numai ordinea politică ci și învierea vechilor idealuri, a vechilor aspirații ale poporului cuban, a însemnat curentul înnoitor ivit în gîndirea și etica națională a acestui popor care, conștient de misiunea sa istorică, își coordonează eforturile economice, sociale și culturale pentru o cît mai bună organizare a vieții.

S-au depus mari eforturi pentru ridicarea nivelului cultural al poporului, pentru deschiderea drumului creației libere.

Cuba, unul dintre cele mai muzicale popoare din lume, posedă un bogat tezaur de folclor muzical.

Yvette Hernández



Enrique Gonzales Mantici

Adînca transformare din toate domeniile vieții cubane a adus înflorirea muzicii în ritmul și gîndirea nouă a Cubei revoluționare.

O privire retrospectivă în trecutul mișcării muzicale cubane arată situația deprimantă în care trăiau muzicienii. Creatorii se aflau în grea cumpănă, avînd de luptat cu un mediu ostil și cu indiferența oficialităților. Cîteva societăți muzicale din Cuba, cu bine cunoscut caracter înnoitor, au întors spatele creației autohtone, unele din indiferență, altele, poate, de frică. Intelectualitatea trecea prin momente critice — prin politica de subordonare tiraniei acelor „rectori oficiali" de pe atunci ai culturii. În această etapă, o muncă eroică a fost susținută de societățile culturale „Lyceum", „Timpul nostru", de orchestra de concerte dirijată de Arnau, Mántici și Duchesne Cuzán, adevărați propulsori ai operei autorilor naționali.

Ca o consecință a bazei politice a Revoluției cubane s-au ivit imediat noi schimbări și perspective în activitatea culturală.

Societatea de Radio a Ministerului Educației a transmis numai în 1959 circa 80 lucrări de compozitorii cubani Cervantes, Fariñas, Roldán, Martín, León și alții. În același an, guvernul revoluționar, dînd dovadă de interes pentru munca culturală în beneficiul poporului, a votat legea creării Orchestrei simfonice naționale, ansamblu simfonic dedicat răspîndirii muzicii universale și naționale și creației și interpretării muzicale în Cuba.

De asemenea, s-a organizat „orchestra de coarde" care se manifestă săptămînal sub conducerea celor mai buni dirijori din Cuba: Arnau, Mántici, Cuzán. Se remarcă permanenta preocupare a Direcției generale a Culturii de a oferi programe muzicale cu interpreți valoroși din Cuba și din alte țări.

La o înaltă ținută interpretativă s-a situat Festivalul Händel, organizat de către Societatea de muzică de cameră. Orchestra simfonică din Havana dă concerte lunare în capitală și întreprinde turnee

anuale prin capitalele provinciilor, prin sate, cooperative agricole și centre muncitorești.

Formațiile de muzică de cameră oferă audiții regulate cu cele mai bogate și diverse programe de muzică modernă și clasică, prestînd o importantă muncă culturală pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale insulei.

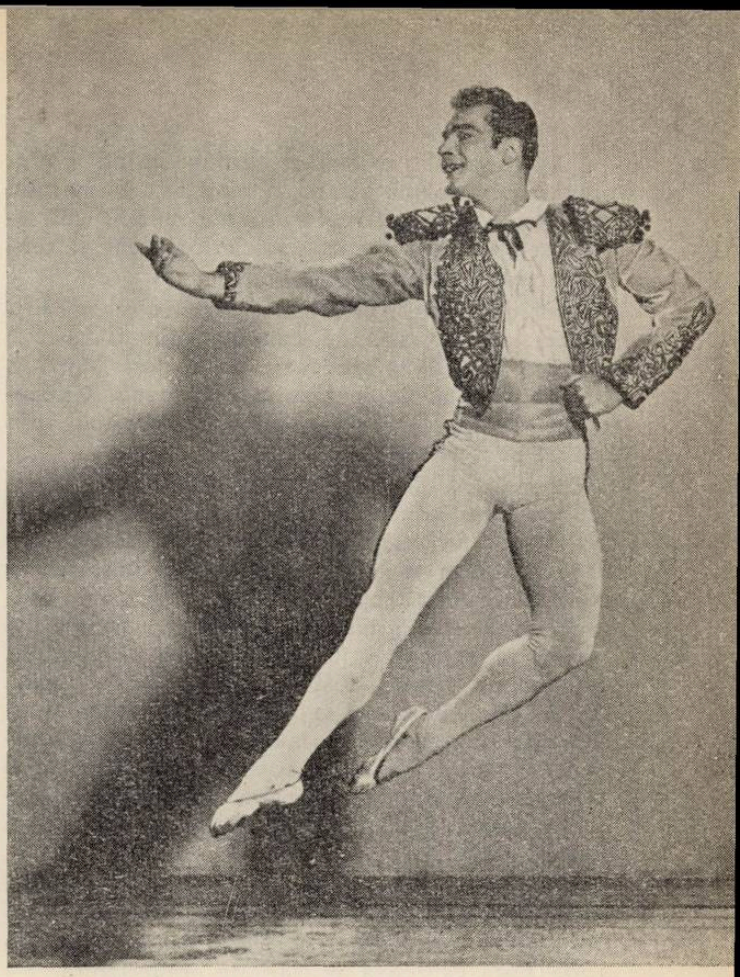
Marea masă a poporului de la sate, care înainte de revoluție nu avea acces la marea muzică, știe acum că disprețul pentru ceea ce e specific național aparține unui trecut definitiv depășit.

În Cuba au luat ființă numeroase formații corale. Corul armatei revoluționare este condus de profesorul Serafín Pró, membru al „Grupului reînnoirii muzicale" — asociație care a dus o luptă susținută pentru înlăturarea a tot ceea ce era vechi și fals în domeniul muzicii.

O bogată activitate desfășoară și Corul național din Havana, corul din Camaqüey și Corul de madrigaliști din Santiago de Cuba, care susțin concerte în întreaga țară.

Repertoriul acestor formații cuprinde cîntece negre, cîntece populare din Cuba și din restul Americii Latine precum și lucrări din polifonia Renașterii și cîntece revoluționare.

În 1959 a avut loc primul festival universitar de muzică, în universitatea din Havana, un adevărat eveniment cultural, cu un program bine alcătuit și cu participarea unor soliști de valoare ca Yvette



Enrique Martínez

Alicia Alonso

Hernández, Margot Fleites, Magaly López și alții, precum și a dirijorilor Arnau și Ardévol. Apariția Corului armatei revoluționare condus de Serafín Pró în ziua sărbătorii naționale — 10 octombrie — a dat nota de conținut revoluționar acestui festival.

Tot în 1959 a fost organizat primul festival de artă națională, cu manifestări de muzică populară cubană, muzică afro-cubană, concerte de muzică cubană contemporană: lucrări de José Ardévol (n. 1911), León, Juan Blanco, Roldán (1900—1939).

Pentru prima oară a avut loc și un Festival de muzică cubană, organizat în iunie 1961 de Comisia națională de muzică și Consiliul național al Culturii. Această manifestare a înmănunchiat lucrări simfonice, corale, de cameră și muzică destinată soliștilor (ca fiind una dintre cele mai reprezentative laturi ale muzicii populare cubane) — lucrări de Edg, Martín, Ardévol, Al. Caturla (1906—1940), Roldán, Tomás, cum și din variatul folclor disprețuit și comercializat înainte de revoluție.

Anul eliberării a însemnat și refacerea legăturilor muzicale ale Cubei cu restul lumii. S-au reluat legăturile artistice cu țările Americii Latine, Europei și Asiei.

Cuba a fost vizitată de un grup din baletul Stanislavski din U.R.S.S., de Opera din Pekin, de Zara Doluhanova, Odnoposoff, Rostropovici, A. Gertler, Al. Gauk, Villa Lobos.

Dirijorul argentinian de origine română Jean Constantinescu a ținut un curs de dirijat și a oferit cîteva concerte.

Viaţa muzicală cubană se distinge printr-o preocupare permanentă pentru un repertoriu format din cele mai reprezentative lucrări ale muzicii universale ca şi pentru genurile folclorice vechi şi contemporane ale Americii Latine.

Unul din faptele cele mai caracteristice şi edificatoare asupra evoluţiei culturale din Cuba este prezenţa poeziei revoluţionare a lui José Martí şi Nicolás Guillén în muzica contemporană. Compozitorii cubani Ardévol, Galán, Roldán au scris cîntece pe versurile lor.

Cubanul N. Rodríguez a luat din poezia lui Guillén ideea pentru lucrarea orchestrală „Cîntecul deplin" ca un echivalent cuban al „Valsului" de Ravel. Guillén a cules de la popor mişcarea şi expresia ; ritmul poporului cînd cîntă, cînd dansează, cînd se exprimă — iată esenţa poeziei lui Guillén şi a muzicii inspirată de ea. Compozitori de orientare inovatoare şi revoluţionară ca Ardévol, Martín, Roldán, Natalio Galán, Juan Blanco şi Gramatges au extras din muzica cubană şi afro-cubană elemente de valoare artistică neîndoielnică — esenţa ritmică şi expresivă, tratată cu fantezie — creind astfel o muzică durabilă, de o certă valoare artistică.

Plecînd de la elementele sonore ale folclorului, ei au compus simfonii, sonate, cantate şi lucrări pentru diverse instrumente, caracterizate printr-o evidentă forţă expresivă şi claritate arhitectonică.

În anii de după revoluţie s-a format şi a crescut o puternică pleiadă de interpreţi vocali şi instrumentali : Yvette Hernández, Carlos Agostini, Zenaida Manfugás, Szimsya Bajour, Adolf Bornstein, Jorge Junco, Leo Brouwer, Jésus Ortega şi alţii.

Ei sînt propagatorii, în sînul poporului cuban şi peste hotare, ai creaţiei cubane inspirate din realităţile Cubei socialiste.

Pentru creşterea de noi cadre artistice, la Havana s-a înfiinţat Conservatorul naţional, care pregăteşte profesori, solişti, instrumentişti şi corişti pentru diferite ansambluri. Amatorii de muzică primesc orientare culturală şi sînt îndrumaţi prin cursuri speciale şi conferinţe susţinute de compozitori şi muzicologi. Dezbaterile despre creaţia şi dezvoltarea muzicii cubane noi se bucură de un viu interes şi de o largă participare a maselor, pentru care muzica este o necesitate vitală şi indispensabilă.

Presa cuprinde rubrici dedicate problemelor diverse ale muzicii ; la concerte se distribuie programe de sală care oferă auditorilor date despre compozitori, lucrări şi interpreţi. Problemele de interes profesional sînt viu şi amplu dezbătute în paginile publicaţiei trimestriale „Revista de musica".

Dintre muzicologii cu o activitate susţinută se remarcă profesorul Pablo Balaguer, compozitorii Edgardo Martín, Natalio Galán, dirijorul şi profesorul Serafín Pró şi criticul Antonieta Henríquez, folclorista Ana Margarita Ripoll.

În afirmarea culturii socialiste mondiale, tînăra muzică cubană contribuie cu vocea sa proaspătă, plină de energie şi originalitate, care exprimă dorinţa poporului cuban de a crea o viaţă nouă pe întinsul „primului teritoriu liber al Americii".

TILDE URSEANU
şi VERA PROCA

Intîlnire coregrafică

Oraş de tradiţie, în care grădinile, minunatele clădiri şi monumentele de artă, apar, se ridică parcă făcîndu-şi loc printre ruinele ce stau ca o mărturie, ca un protest al oamenilor împotriva războiului, împotriva morţii.

Acesta este Drezda, supranumit „oraşul erou". Printre ruine, ramuri proaspete îşi fac loc spre lumină. Viaţa, tinereţea oraşului nou care se ridică optimist, în bună prietenie cu vechiul stil maiestuos, puternic, impunător al vechii citadele, crează farmecul local al Drezdei de astăzi.

Pe un bulevard larg, umbrit de copaci bătrîni, e aşezată frumoasa clădire a şcolii de dans Palucca, cu o intrare primitoare străjuită de plopi înalţi. În fiecare an, au loc aici „Cursurile de vară ale şcolii Palucca", la care sînt invitaţi maeştri de balet, pedagogi şi dansatori din multe ţări.

Scopul acestor întîlniri internaţionale este acela de schimb de experienţă între participanţii ţărilor invitate pe de o parte şi între cei din şcoala Palucca pe de altă parte.

Cursurile s-au desfăşurat, în acest an, pe o perioadă de două săptămîni, de la 24 iunie la 6 iulie. Participanţii au fost în majoritate maeştri de balet, pedagogi şi profesori, fapt care a ridicat nivelul general al discuţiilor şi demonstraţiilor.

Ca o grupă închegată a participat o clasă de absolvenţi ai şcolii de coregrafie din Moscova, sub conducerea profesorului Kondratiev.

Programul zilnic al cursurilor s-a axat pe profilul şcolii Palucca şi anume : cursuri de balet clasic, cursuri de dans artistic modern şi educaţie ritmico-muzicală. Criteriile estetice pe care se bazează şcoala în educarea viitoarelor cadre de dansatori sînt : educaţia muzicală şi măiestria interpretării.

Grette Palucca, conducătoarea şcolii, predă dansul modern, într-o concepţie realistă, recunoscînd antrenamentul baletului clasic ca materie de bază în formarea dansatorului de teatru de balet. Ea este de altfel o personalitate artistică, dublată de o mare generozitate umană, lucru ce se răsfrînge atît în cursurile sale cît şi în relaţiile de la om la om. Am asistat la cele două spectacole de absolvenţă ale elevilor germani şi sovietici. Dansuri ca „Junge Liebe" (Dragoste tînără) duet pe 3 preludii de Skriabin sau „Spiele zur Erntezeit" (Jocuri din timpul secerişului) executat de un grup de copii ai claselor mici, pe muzica de W. Kehrer, ambele coregrafii semnate de Palucca, ne-au impresionat prin fineţea, gingăşia, prospeţimea şi elanul lor. Astfel de dansuri dovedesc măiestria şi spiritul pedagogic al marii artiste.

Producţiile celor două şcoli au avut loc în sala mică a Teatrului de Stat (Kleinen Haus der Staatstheater) şi s-au bucurat de un frumos succes din partea publicului. Cele două producţii au constituit un eveniment important al cursurilor internaţionale, provocînd discuţii interesante.

la Drezda

Participanţii au apreciat tehnica înaltă a absolvenţilor sovietici, care au reprezentat cu cinste şcoala rusă de balet, aducînd în spectacolul lor dansuri din repertoriul clasic. În acelaşi timp oaspeţii au admirat mişcarea expresivă şi măiestria interpretativă a elevilor germani.

Fiecare absolvent al şcolii de dans Palucca cunoaşte sistemul „Orf" (noţiuni de ritmica muzicală plastică) studiat în şcoală cu multă îngrijire, fiind ajutat astfel în arta sa de a împleti în modul cel mai fericit muzica şi mişcarea. Perfecţiunea execuţiei tehnice, însă, nu este la un înalt nivel. Ca să fim mai expliciţi, aceşti absolvenţi nu pot aborda cu succes repertoriul clasic universal de balet. Durata studiului în această şcoală era de 5 ani, timp insuficient pentru pregătirea unui dansator de operă sau teatru de balet, iar copiii admişi la vîrsta înaintată de 14 ani. Din toamna acestui an, 1963, şcoala Palucca selecţionează copii în vîrstă de 11 ani, iar durata de studiu se prelungeşte la 9 ani, după principiul reglementar al învăţămîntului coregrafic. Discuţiile au ajuns la concluzia că şcoala clasică de balet este necesară şi constituie baza pentru pregătirea oricărui gen de dans, iar dansul modern (înţelegînd prin aceasta, de la Isadora Duncan încoace) poate influenţa şi trebuie să îmbogăţească expresia coregrafică contemporană. Pe lîngă aceasta, folclorul rămîne ca tezaurul cel mai de preţ al creatorului.

O altă latură interesantă, care caracterizează aceste seminarii internaţionale ale coregrafilor de la Drezda, o constituie lecţiile şi demonstraţiile de folclor ale participanţilor invitaţi. Astfel oaspeţii cehoslovaci, unguri şi polonezi au ţinut lecţii practice.

Spre deosebire de aceste lecţii practice, delegaţia romînă formată din Vera Proca Ciortea, Tilde Urseanu şi Gheorghe Ştefan a ţinut o prelegere teoretică şi practică. Partea teoretică a aparţinut tov. Vera Proca Ciortea, care a prezentat şi un dans popular stilizat, în coregrafie proprie.

Demonstraţia delegaţiei romîne, în cadrul schimbului de experienţă, s-a bucurat de un frumos succes din partea tuturor participanţilor, iar ziaristul Werner Hoerich, observatorul oficial al seminarului internaţional, nu a avut decît cuvinte de laudă pentru coregrafii romîni.

Deşi stagiunea teatrală era închisă în acest timp, am avut satisfacţia să vizionăm şi cîteva spectacole. Cu ocazia sărbătoririi presei germane, care a coincis cu cursurile de vară ale şcolii Palucca, a fost invitată trupa poloneză de pantomimă din Wroclaw, care a prezentat în sala Teatrului Mare de Stat (Groses Haus der Staatstheater) un spectacol de înaltă ţinută artistică. Repertoriul original, divers, bine închegat şi realizat cu talent, ne-a entuziasmat prin simplitatea, acurateţea, seriozitatea şi disciplina scenică a ansamblului polonez, care de altfel şi-a anunţat vizita în R.P.R. pentru toamna acestui an.

Aspect de la cursurile de vară. (Şcoala de coregrafie Palucca)

Dintre spectacolele trupelor locale, menţionăm Gaianeh de Haciaturian, Don Juan de Gluck şi Cele 7 păcate ale micului burghez (Die Sieben Todsünden der Kleinenbürger) pe un libret de Bertolt Brecht cu muzica de Kurt Weil şi coregrafia lui Tom Schilling ; acesta din urmă ne-a interesat în mod deosebit. Este de fapt un spectacol de sinteză, cu cor, recitare şi mişcare plastică, toate elementele formînd atmosfera acţiunii conduse de o primă balerină, o actriţă dramatică (care e în acelaşi timp şi comentatoare) cu cîţiva solişti dansatori. Montarea simplă, redusă la cîteva elemente necesare eroilor (scaun, masă, bară, cîntar etc.) suscită imaginaţia spectatorilor.

Cele două săptămîni petrecute la Drezda s-au caracterizat printr-o atmosferă de colaborare artistică, prin relaţiile cele mai prieteneşti şi prin îmbogăţirea experienţei artistice a tuturor participanţilor.

O sută de ani de la naşterea tenorului Ion Băjenaru

În volumul său de amintiri, artistul poporului Niculescu-Basu *) afirmă că cea mai frumoasă voce de tenor pe care a auzit-o de-a lungul întregii sale cariere a fost aceea a lui Băjenaru. Acelaşi autor, care a împărţit cu Băjenaru satisfacţiile şi suferinţele de atunci ale carierii de cîntăreţ, continuă astfel: „Ion Băjenaru fusese un bărbat frumos, foarte simpatic, bun, mereu cu zîmbetul pe buze şi întotdeauna pus pe glume. Răspîndea atîta voie bună în jurul lui, încît fiecare din noi îi căutam prietenia. Niciodată nu l-am văzut supărat sau enervat".

Ion Băjenaru este citat pe drept cuvînt în „Bucureştiul de ieri şi de astăzi" de Ion Dumitrescu, printre cîntăreţii noştri ajunşi celebri în toată lumea, ca Frosa Vlasto, Nuovina, Elena Teodorini, Hariclea Darclée, D. Popovici-Bayreuth, Grigore Gabrielescu, Giovanni Dumitrescu, Mara Dumitrescu D'Asty etc...

S-a născut la 1863 în satul Căciulaţi-Ilfov. Era fiul lui Gheorghe Logofătu, venit în bejenie din Argeş în Căciulaţi-Ilfov, şi fiindcă mai era un alt Gheorghe în sat, i s-a spus Gheorghe Băjenaru.

Ion era al treilea din cei şase copii. Clasele primare le-a urmat în satul său natal, apoi a trecut la Seminarul Central din Bucureşti, unde a urmat cinci clase. El s-a remarcat prin frumoasa voce de tenor, iar pasiunea pentru muzica laică i-a adus eliminarea din seminar, de unde în anul 1883 trece la Conservatorul din Bucureşti, clasa lui G. Stephănescu.

Vocea sa era atît de frumoasă, încît ca elev în anul întîi de Conservator este admis ca angajat onorific la Teatrul Naţional, activînd în corul teatrului.

În stagiunea 1884—1885 joacă în opere, operete şi vodeviluri. În această stagiune celebra soprană Adelina Patti a cîntat la Bucureşti în opera Traviata, încadrată de cei doi tineri de atunci Gr. Gabrielescu şi Ion Băjenaru. S-a păstrat în amintirea celor de atunci surprinderea cîntăreţei cînd a constatat calităţile celor doi parteneri romîni, dintre care Băjenaru nici nu absolvise Conservatorul; artista invitată deşi ceruse lui Ştephănescu, care dirija orchestra, să suprime o serie de pasaje, a revenit în timpul spectacolului şi a cîntat întreaga partitură.

Un an mai tîrziu, Băjenaru absolvă Conservatorul şi apare în rolul principal din opereta „Giroflé-Girofla", după care pleacă în Italia în vederea completării studiilor. Şi aici arta lui s-a impus încît a avut angajamente strălucite. După şase luni se reîntoarce în ţară.

Din 1887 pînă la 1889 activează în noua formaţie de operetă înjghebată la Teatrul Naţional din Craiova, alături de Nicu Poenaru, Iosefina Găluşcă, Odeseanu, Irina de Vlădaia.

În stagiunea 1890—1891 este angajat ca prim tenor la Teatrul Naţional din Bucureşti, pentru repertoriul de opere, opere comice şi operete. Afirmarea aceasta rapidă face dovada calităţilor sale ca artist şi cîntăreţ.

G. Stephănescu avea o deosebită afecţiune pentru Băjenaru. Cînd în anul 1908 absolvenţii din acel an ai clasei de canto de la Conservator au dat o reprezentaţie cu opera „Ernani" la Teatrul Naţional, Băjenaru, la rugămintea lui Stephănescu, a cîntat în rolul lui Don Ricardo.

Gramofonul, apărut în acea vreme, a imprimat printre primele discuri, romanţa „Steluţa" de Gh. Florescu pe versurile lui Alecsandri, şi nu a existat posesor al acestui aparat care să nu aibă în colecţia sa discurile lui Băjenaru.

Celebra soprană Darclée venea în fiecare iarnă la Bucureşti pentru a da spectacole sub bagheta lui G. Stephănescu, avînd ca partener pe Băjenaru. Continuînd peste graniţă seria spectacolelor din Bucureşti, Ion Băjenaru o însoţeşte şi are un răsunător succes în spectacolele date la Constantinopol.

La Muzeul Teatrului din Bucureşti se află, pe lîngă alte obiecte care au aparţinut cîntăreţului romîn, şi decoraţiile obţinute cu această ocazie.

Înzestrat cu o voce excepţională şi avînd un repertoriu bogat din domeniul operei, el a abordat şi lucrări în domeniul operetei, întreprinzînd numeroase turnee prin ţară. Aceste peregrinări permanente în dificilele condiţii ale trecutului i-au sdruncinat sănătatea, încît s-a stins din viaţă la vîrsta de abia 58 ani.

Băjenaru, alături de alţi cîntăreţi romîni, s-a străduit să pună bazele operei romîne.

În cartea amintită, Niculescu Basu caracterizează astfel arta lui Băjenaru: „Cînta fără nici un efort şi sunetele pe care le emitea erau atît de plăcute auzului, încît frazele căpătau o noblete rar întîlnită".

ANGHEL VASILESCU

* „Amintirile unui artist de operă", Editura Muzicală, 1958, pag. 85.

GEORGE IAROSEVICI

Demonstrația și explicația în învățămîntul muzical

Învățămîntul instrumental se sprijină pe două metode principale de transmitere a cunoștințelor de la pedagog la elev.

Cele două metode, ale căror caractere și eficacitate în diferite etape ale învățămîntului instrumental ne propunem de a le analiza în cele ce urmează, sînt demonstrația și explicația.

Transmițînd elevului cunoștințe și noțiuni noi, un bun pedagog va alege sau va adapta una și aceeași metodă la specificul respectiv. Alegerea metodei este influențată de asemenea de vîrsta și de gradul de pregătire ale elevului, dar de multe ori și de tipul intelectual și temperamental al pedagogului, cît și de nivelul lui de cultură generală, de pregătire de specialitate etc.

Dintre cele două metode de care ne ocupăm, *demonstrația* este mai veche, avînd obîrșia încă în epoca însușirii prin imitație a artei instrumentale. Ea este bazată integral pe imitație, deosebindu-se de aceasta din urmă doar prin faptul că execuția demonstrativă a pedagogului în fața elevului are loc anume pentru transmiterea către acesta a noilor cunoștințe, pe cîtă vreme „modelul" imitat de învățăcelul de odinioară nici nu putea să bănuiască că producția lui artistică în fața auditorului servește nu numai pentru delectare, ci și pentru instruirea cuiva.

Începuturile epocii empirice în pedagogia instrumentală sînt caracterizate de asemenea prin preponderența demonstrației. Acest lucru este lesne de înțeles, căci pedagogul empiric nu analizează procedeele folosite, nu caută să conceapă procedeul făcînd abstracție de individualitatea sa, în scopul de a-l face util și aplicabil oricărui alt temperament, oricărui alt specific de dotație individuală. Lipsind analiza critică a procedeului folosit, lipsește și tendința de a căuta alte căi de rezolvare, chiar dacă se constată nepotrivirea procedeului cu individualitatea elevului.

Empirismul pedagogiei instrumentale se oglindește uneori și în terminologia specifică, care tratează esența a însuși procesului pedagogic. Vorbind despre activitatea lor, numeroși pedagogi ai trecutului folosseau termenul „a arăta", trădînd prin aceasta faptul că munca lor cu elevii, dacă nu consta exclusiv din demonstrații, acestea formau cel puțin elementul ei de bază.

Trecînd la analiza din punct de vedere psihologic a metodei demonstrative, constatăm că acțiunea ei este *directă*, adică exclude intermediul cuvîntului, adresîndu-se direct simțurilor elevului. Urmarea este însușirea rapidă a noii deprinderi, dar numai a elementelor ei sesizabile cu ajutorul văzului și auzului. Procesele psihofiziologice interioare, care nu se dezvăluie privirii, nici auzului, pot cu ușurință să rămînă nesesizate de elev, de unde decurg bineînțeles felurite dificultăți, confuzii și erori, adesea fundamentale.

Examinînd aportul demonstrației în învățarea unei deprinderi tehnice-instrumentale noi, putem constata că partea imediat și ușor sesizabilă se rezumă la aspectul exterior al mișcării, plus perceperea acustică a rezultatului ei sonor. Sîntem nevoiți să obiectăm că atît aspectul exterior al mișcării cît și rezultatul ei acustic nu reprezintă *cauze*, fiind doar *urmări* ale procesului de inervație extrem de complex și fin diferențiat, avînd loc în musculatura degetelor, antebrațului, brațului și umărului, angajată în munca de realizare a stereotipului de desfășurare respectiv.

Realizarea ulterioară de către elev a stereotipului de desfășurare demonstrat se va baza deci fatal pe *efecte* ignorînd *cauzele*, ceea ce face ca reușita să devină o chestiune de întîmplare. Existența unei apreciabile diferențe între profesor și elev în ce privește gradul de diferențiere în procesele cinetice, în ce privește complexitatea bagajului de reflexe educate, face ca șansele de a reproduce mișcarea demonstrată cu o exactitate absolută să fie destul de reduse.

In cazul demonstrării unui mod de interpretare, a unei fraze expresive, de pildă, situația se schimbă întrucîtva. Se demonstrează efectul acustic, se pune accentul pe desfășurarea dinamică, pe culoare, atmosferă etc. Cu toate că și aici tot musculatura și sistemul nervos constituie „baza materială" a realizării, în primul plan al atenției se află nu mișcarea, ci elementul coloristic : (touché-ul sau pedalizarea la pian, punctul de contact între arcuș și coardă, raportul între apăsarea arcușului și viteza lui de deplasare, caracterul și forma vibratoului la instrumentele de coarde etc.). În acest caz, sesizarea justă a efectului acustic poate avea mai ușor rezultatul dorit, gradul de sensibilitate al elevului fiind hotărîtor pentru reușită.

Analiza noastră a lăsat pînă acum în mod intenționat în afara atenției considerentele legate de vîrstă și de nivelul de pregătire al elevului, întrucît considerațiile de mai sus nu erau în mod necesar legate de acești factori. Luîndu-i acum în discuție putem constata că demonstrația poate fi deosebit de utilă în munca cu copiii din următoarele motive :

1. Receptivitatea deosebită a copilului pentru tot ce este *concret*, palpabil, vizibil și aflat în imediată apropiere, datorită căreia demonstrația impresionează mai puternic, noile cunoștințe fixîndu-se de aceea mai rapid și mai trainic.

2. Elementele aparținînd celui de-al doilea sistem de semnalizare (vorbire) nu au ajuns încă în stadiul

reflexului, adică nu sînt încă legate în mintea copilului *în mod direct* de stările sau acțiunile pe care le desemnează, în special în cazul cînd aceste noțiuni sînt exprimate prin termeni tehnici.

3. Sfera deocamdată restrînsă a problemelor tehnice sau interpretative nu reclamă încă stereotipe de desfășurare prea complicată, din care cauză perceperea vizuală și auditivă a demonstrației va putea sesiza o bună parte din mecanismul utilizat în vederea realizării fragmentului demonstrat.

4. Absența (în cazuri normale) la copil a intuiției în interpretare, care ar putea fi viciată, subjugată, deformată sau îndreptată într-o direcție neconformă cu trăsăturile psihologice și temperamentale ale elevului prin demonstrație izvorîtă din individualitatea artistică a pedagogului.

În cazul utilizării metodei demonstrative cu elevii mari, înaintați în studiul instrumental, demonstrația nu mai este atît de utilă, putînd deveni în unele cazuri chiar vătămătoare din următoarele motive:

1. Elevul de vîrstă mare cunoaște bine termenii tehnici, este deprins a opera cu noțiunile abstracte, legate în creierul său de acțiunile sau stările corespunzătoare, fiind deci îndeajuns de pregătit pentru a înțelege pe deplin o recomandare verbală.

2. Problemele tehnice a căror soluționare se impune în stadiul avansat al învățămîntului instrumental sînt mult mai dificile, stereotipele de desfășurare mai complexe, ceea ce exclude sesizarea cuprinzătoare prin observare directă a tuturor detaliilor care intră în complexul stereotipului demonstrat.

3. Problemele de interpretare demonstrate nu mai întîlnesc „un teren virgin", ca la copii, ci pot veni în contradicție cu intențiile de interpretare izvorîte din intuiția deja activă, deși încă neformată, a elevului.

O primă caracteristică a demonstrației este că ea nu se adresează rațiunii, ci doar simțurilor, prin urmare nu obligă elevul *să judece*.

A doua caracteristică importantă a demonstrației este că aceasta, servind elevului un „produs finit" elaborat anterior de pedagog, nu pune problema *alegerii, a elaborării*, lipsind deci elevul de exercitarea activității primordiale a oricărui interpret: de munca de elaborare creatoare a imaginii artistice corespunzătoare cu poziția estetică, cu gustul și firea elevului.

A treia caracteristică a demonstrației constă în faptul că elevului i se servesc soluții — e drept — gata făcute, dar *totdeauna discutabile, atît ca formă, cît și ca fond* pentru simplul motiv că aceste soluții, oricît de bune ar fi, sînt *personale*, conforme cu lumea afectivă și cu specificul dotației și al pregătirii tehnice ale *unei anumite individualități*, fără să fie neapărat potrivite și pentru o altă individualitate.

A patra caracteristică a demonstrației este caracterul axiomatic și deci indiscutabil al recomandării demonstrate, întărită cu toată greutatea autorității pedagogului.

★

Este cunoscut faptul că pedagogul de azi trebuie să fie un *educator* în accepțiunea cea mai largă și cea mai nobilă a termenului. A educa înseamnă în primul rînd a stimula formarea omului, a personalității, prin cultivarea și dezvoltarea maximă a tuturor trăsăturilor morale, intelectuale și artistice ale elevului. Desigur că în primul plan al atenției pedagogului stă formarea măiestriei instrumentale a elevului, ceea ce presupune înainte de toate formarea și stimularea dezvoltării personalității sale de artist-interpret. Fără a analiza amănunțit procesul extrem de complicat și de îndelungat al formării personalității artistice, voi menționa doar că ceea ce numim „personalitate" este un produs al feluritelor influențe, informații, observații etc. Înregistrînd aceste elemente venite din afară, individul reține și fructifică, adesea inconștient, pe cele mai apropiate specificului său temperamental și afectiv. Elementele reținute trec prin psihicul și prin lumea afectivă a individului ca printr-o retortă, suferind modificări, modelări adesea fundamentale, se exteriorizează (se fructifică) apoi, apărînd uneori într-o formă cu totul nouă (aceasta în cazul oamenilor cu adevărat talentați). Intelectul ajutat de intuiția artistică execută în acest scop o uriașă muncă de evaluare, alegere, triere, transformare, adaptare etc.

Un educator adevărat este obligat pe de o parte să stimuleze și să ușureze această muncă, iar pe de altă parte să furnizeze cît mai multă „materie primă" pentru prelucrare, lărgind astfel necontenit orizontul elevului. Prin predarea noilor cunoștințe cu ajutorul metodei demonstrative, pedagogul se achită de această grea sarcină numai în parte, căci nu stimulează judecata, — baza muncii de elaborare independentă, oferind elevului soluții finite dar de calitate discutabilă, ceea ce va duce în cele din urmă la formarea de individualități artistice, dar nu a unei individualități originale, ci a uneia „după chipul și asemănarea" unui model „eo ipso" imperfect.

★

Metoda explicativă apare abia în pedagogia empirică, constituind — în cazul învățămîntului instrumental — una dintre manifestările progresului în acest domeniu. Progresistă este însăși tendința pedagogului de a-și explica *sieși* procesele care au loc în întrepretare, întrucît este evident că nici o explicație nu este posibilă fără o *analiză*, cît de superficială și aproximativă ar fi, a acestor procese. Deși bazată pe formulări și lămuriri verbale ca element principal de transmitere a cunoștințelor, explicația uzează pe lîngă aceasta de gest (dirijoral) de mimică și de fredonare. Fiind bazată în special, pe formulări verbale, explicația își va atinge integral scopul numai dacă pedagogul posedă un vocabular suficient de bogat și imaginația destul de vie pentru a găsi în orice împrejurare cuvîntul potrivit, pentru a descrie ce anume *se petrece* în aparatul neuro-muscular al elevului, *ce trebuie să se petreacă* și *cum* trebuie să se desfășoare lanțul necesar de mișcări pentru a da exact rezultatul urmărit.

Atunci cînd explicația vizează realizarea unui moment de interpretare, pe lîngă cuvîntul potrivit mai este adesea nevoie și de o metaforă sau de o paralelă ilustrativă, ceea ce necesită, după cum s-a arătat, o contribuție ad-hoc a imaginației, care trebuie să

intuiască şi să livreze prompt imaginea corespunzătoare.

Deosebit de important ni se pare rolul explicaţiei în stadiul incipient al studiului unei piese. Înainte de a intra în detalii trebuie să-i sugerăm (uneori chiar să-i zugrăvim) elevului atmosfera principală legată de tipul piesei, de conţinutul ei de idei. După cum, în studiul istoriei, este absolut necesară o „punere în epocă", adică schiţarea trăsăturilor tipice ale perioadei studiate, — trăsături care condiţionează şi explică un anumit fel de desfăşurare a evenimentelor — tot astfel abordarea unei piese necunoscute necesită, pe lîngă aceeaşi „punere în epocă" necesară pentru determinarea aspectului stilistic şi al concepţiei despre lume şi artă a compozitorului, o „punere în atmosferă", adică o prealabilă acordare a *psihicului,* a laturii afective a elevului cu atmosfera dominantă, caracteristică piesei respective. Această atmosferă care domină piesa sugerează pedagogului şi imaginile plastice corespunzătoare, necesare pentru explicarea ei.

La baza explicaţiei se află un proces psihologic mai complex decît acela pe care se bazează demonstraţia. Am arătat mai sus că, spre deosebire de aceasta din urmă, explicaţia se serveşte de semnale (vorbire, gest); alegînd deci o cale indirectă, se adresează raţiunii. Indicînd elevului prin explicaţie ce anume trebuie să facă, pedagogul îi schiţează (mai mult sau mai puţin plastic) esenţa problemei tehnice sau interpretative, a unui ideal sonor, pe care elevul va căuta să-l realizeze apoi la instrument. În creierul elevului se va petrece deci un proces foarte complicat, asemănător întrucîtva cu procesul de transformare a energiei electrice în unde sonore pe care îl cunoaştem la telefon şi radio, — procesul de transformare a conţinutului explicaţiei în imagine sonoră. Imaginea sonoră nu este servită direct, în forma ei finită, ca la demonstraţie, ci este sugerată, schiţată, indicată cu ajutorul sau prin intermediul unei serii de simboluri.

Analizînd aportul pedagogului şi al elevului în munca de realizare de către elev a piesei, constatăm că în cazul demonstraţiei pedagogul este acela care *creiază,* iar elevul *reproduce.* În cazul explicaţiei rolurile se schimbă. Deşi explicaţia caută să exprime, să zugrăvească cît mai plastic reprezentarea acustică anticipativă a pedagogului, ea nu poate să o facă *pe deplin,* datorită imposibilităţii de a formula verbal unele amănunte, mai ales de colorit, care adeseori reprezintă tocmai partea esenţială a creaţiei interpretative. De aceea, în cazul explicaţiei, creatorul este *elevul,* căci îşi creiază reprezentarea (sugerată — e drept — de pedagog) într-o formă coloristică proprie sensibilităţii sale şi imaginaţiei sale creatoare.

★

Revenind la scopul principal al educaţiei, care este, după cum s-a arătat, între altele şi „obişnuirea de a utiliza cunoştinţele dobîndite *independent şi creator* în activitatea sa ulterioară", se impune concluzia că demonstraţia face doar oficiul de *a transmite* cunoştinţe noi, fără a îndeplini dezideratul citat mai sus, îndeplinirea lui revenind explicaţiei, drept metoda mai adecvată acestui scop, întrucît este aceea care stimulează activitatea creatoare a elevului, contribuind la formarea artistului-interpret în adevărata accepţiune a termenului.

Trecînd la analiza utilităţii de aplicare a fiecăreia dintre cele două metode, putem deduce că *demonstraţia* este deosebit de utilă în perioada incipientă a studiilor instrumentale, în special la copii, căci are o acţiune directă, fără intermediul noţiunilor şi al legăturilor reflectoare între simbol (cuvînt) şi stare sau acţiune corespunzătoare, adică fără utilizarea bagajului de cunoştinţe care la copii este încă rudimentar.

La etapele mai avansate ale studiului instrumental, demonstraţia îşi pierde treptat utilitatea, devenind la un anumit nivel chiar contraindicată, dăunătoare, întrucît nu stimulează activitatea creatoare a elevului, obişnuindu-l cu imitarea mai mult sau mai puţin pasivă a modului de interpretare al pedagogului.

Sporirea continuă a dificultăţilor tehnice şi interpretative, condiţionată de literatura tot mai dificilă, face ca demonstraţia pedagogului să devină, din punct de vedere al calităţii execuţiei, din ce în ce mai imperfectă, nemaiputînd fi privită drept un ideal de imitat.

Explicaţia se prezintă analizei într-un proces invers avînd eficacitatea redusă la începătorul-copil. Eficacitatea explicaţiei creşte însă o dată cu lărgirea orizontului intelectual al elevului, devenind la un moment dat singura metodă justă în munca cu elevii avansaţi, întrucît prin caracterul ei activează în cel mai înalt grad imaginaţia creatoare, stimulînd tocmai ceea ce constituie elementul cel mai preţios al dotaţiei muzicale.

Fiind în modul cel mai strîns legată de resursele de exprimare, de vocabularul şi de nivelul de cultură al pedagogului, explicaţia este, firesc, apanajul unui pedagog cultivat, neputînd da rezultate satisfăcătoare în cazul unui mod de exprimare stîngaci şi neprecis al pedagogului.

În încheiere putem formula concluzia ce se desprinde din analiza celor două metode de predare:

Atît demonstraţia cît şi explicaţia sînt metode indispensabile în munca unui pedagog-educator. Deşi izvorîtă din perioada de început a pedagogiei instrumentale, demonstraţia este utilă şi chiar necesară în stadiul incipient al studiilor instrumentale, devenind inoportună şi chiar dăunătoare o dată cu apariţia nevoii de a stimula afirmarea personalităţii creatoare a elevului. Din acest moment şi pînă la încheierea studiilor, metoda explicativă este aceea care va da rezultate mai bune, contribuind din plin la formarea artistului-interpret prin dezvoltarea laturilor sau aspectelor originale — cele mai preţioase — ale talentului său.

VALERIU MATEESCU

Schimbul de experienţă — metodă eficace în munca didactică

În şcolile de muzică, schimbul de experienţă este deosebit de necesar. Lucrînd cu fiecare elev în parte, profesorul este pus în situaţia de a cunoaşte mai îndeaproape pe copil, de a-l înţelege mai bine, de a-l analiza sub toate aspectele firii sale ; înclinările, interesul, dragostea elevului pentru studiu, profesorul le poate cultiva prin apropierea de personalitatea acestuia. Cu fiecare elev profesorul face o nouă experienţă. Apare deci necesar schimbul de experienţă privind evoluţia copilului, succesele sau obstacolele care se ridică uneori.

În şcoala noastră de muzică (Şc. Elem. de muzică din R.-Vîlcea) funcţionează comisia metodică a profesorilor de instrumente de coarde. Activitatea acestei comisii oglindeşte în permanenţa grija pentru îmbunătăţirea muncii didactice şi orientarea spre ceea ce este nou.

Urmărind ridicarea continuă a nivelului cultural al membrilor săi prin problemele dezbătute în referate, comisia metodică a reuşit să ajungă la unificarea metodelor şi procedeelor de muncă în urma lecţiilor deschise ce se ţin cu regularitate. Aci se văd multe lucruri pozitive sau negative care ajută ca fiecare profesor să-şi îmbunătăţească munca. Tot atît de util este şi schimbul de experienţa în cadrul cercului profesorilor de muzică pe oraş. Asistînd la lecţiile deschise ale profesorilor de muzică de la alte şcoli, descoperim de fiecare dată noutăţi care, analizate şi dezbătute, deschid calea unor vaste probleme privind munca fiecăruia.

Cea mai eficientă forma a schimbului de experienţă o constituie interasistenţele.

Prevăzute în planul de muncă al comisiei metodice, acestea ar fi de cea mai mare utilitate dacă s-ar efectua conform planificării făcute. Iată cîteva aspecte de la interasistenţele făcute la clasele unor colegi.

La clasa tov. Alexandrescu Ion se remarcă în primul rînd tonul pedagogic cu care-şi conduce lecţia ; se lucrează în colectiv (4 elevi); observaţiile făcute unui elev servesc şi celorlalţi, şi răspunsurile la întrebările puse sînt contribuţia tuturor ; exigenţa profesorului privind : împărţirea arcuşului, observarea riguroasă a fracţiunilor de arcuş ca şi mişcarea jos-sus, pozarea degetului 1 la nodul 2 şi controlul cu coarda liberă etc.

La clasa tov. Buică Angela se remarcă în deosebi grija pentru trăsătura de arcuş: paralelismul cu căluşul, întinderea braţului drept şi presiunea egală a arcuşului pe coarde ; elevii repetă regulile învăţate; memorarea punctelor privind trasătura de arcuş; nuanţarea, pozarea degetului 1 cu nodul 2 la prăguş, aşezarea obrazului stîng pe faţa viorii, folosirea expresiilor şi imaginilor accesibile înţelegerii elevului.

Evidenţa lecţiilor este ţinută într-un caiet special, întocmit cu grijă, iar caietul de corespondenţă consemnează modalităţile de colaborare cu familia, în vederea studiului individual al elevului.

La clasa tov. Giura Marius se pun probleme de judecată la care elevii răspund cu interes.

La clasa tov. Teodorescu Gheorghe se remarcă metoda expozitivă, elevul capătă încredere, dragoste pentru profesor şi pentru studiu.

Pentru ca munca profesorului să se poată bucura de rezultate frumoase este bine ca fiecare pedagog să înveţe din experienţa celuilalt şi a tuturor, să-şi dăruiască cu toată inima cunoştinţele elevilor şi să le împărtăşească reciproc cu tovarăşul de muncă, astfel încît schimbul de experienţă să devină baza colaborării între cadrele didactice.

GINA SOLOMON

Despre folosirea pedalei în predarea pianului

Pedalele, mai de mult existente — dar cu alte funcţiuni — la orgă şi la harpă, au fost adăugate pianului şi s-au dezvoltat şi perfecţionat la acesta abia în a doua jumătate a secolului XVIII, cam între sfîrşitul activităţii creatoare a lui Mozart şi începutul celei a lui Beethoven. Începînd de atunci, pedala a devenit un element întrebuinţat constant în operele şi execuţiile pianistice, graţie căreia acestea capătă o sonoritate, un elan şi o expresivitate, care le îmbogăţeşte şi înfrumseţează.

Deşi a trecut atîta vreme de la introducerea pedalei şi s-au stabilit şi precizat regulile şi procedeele pentru întrebuinţarea ei justă, publicîndu-se şi multe lucrări de valoare asupra acestei probleme, este de constatat că, în predarea pianului, se acordă încă puţină atenţie acestui important auxiliar.

Sînt într-adevăr unii pedagogi care socotesc că nu ar fi nevoie de o învăţare anume a pedalei, că pe parcursul activităţii pianistice se dobîndeşte şi se dezvoltă de la sine şi prin experienţă modul folosirii sale juste. Este posibil ca, în unele cazuri, la talente excepţionale, tehnica pedalei să se nască şi de la sine datorită instinctului just al pianistului. Totuşi, după părerea noastră, pedala, deşi cu rol auxiliar, este prea importantă şi îmbogăţeşte prea mult — cînd e bine aplicată — execuţia pianistică, pentru ca întrebuinţarea ei să nu fie lăsată la voia întîmplării şi improvizaţiei. In consecinţă, marea masă a acelora care învaţă pianul trebuie să primească de la profesor, în cadrul învăţămîntului respectiv, îndrumările necesare pentru buna folosire a pedalei, să lucreze exerciţii special întocmite şi să se antreneze metodic şi îndelungat în întrebuinţarea ei.

Se constata adesea cît de greu îi vine unui elev neînvăţat şi neexercitat în prealabil să realizeze indicaţiile de pedală, nu întotdeauna destul de explicite, ale unei compoziţii. Dacă elevul este deosebit de dotat, acest lucru îi va reuşi mai mult sau mai puţin, însă cum aplicarea pedalei este lăsată la inspiraţia sa momentană, ea va diferi de la o execuţie la alta, deoarece totul este neclar şi întîmplător.

Cît priveşte elevii mai puţin dotaţi, aceştia vor pune o pedală care va produce doar zgomot sau, vrînd să evite aceasta, ei vor înlătura cu totul pedala din execuţiile lor.

★

Dintre toţi instrumentiştii, pianistul îşi cunoaşte, în general, cel mai puţin instrumentul său, ceea ce se datoreşte în parte şi mecanicii complicate, mai mari, a pianului. Este însă necesar ca el să cunoască cel puţin modul de funcţionare a sistemului percutor şi a auxiliarelor sale, a acelora care produc şi limitează, iar alte ori, după nevoile piesei şi ale interpretării, amplifică sunetele.

Mărginindu-se aici, în descrierea mecanismului respectiv, numai la ceea ce este de interes direct pentru înţelegerea pedalei şi a funcţiunilor ei, vom aminti dar că efectul sonor al pianului este un efect de percuţie asupra unor strune, efect ce se realizează prin lovirea acestora cu un ciocănel de lemn, îmbrăcat cu pîslă, pentru ca lovitura să fie mai puţin dură. La rîndul său, ciocănelul percutor este acţionat şi aruncat pe strune prin apăsarea tastei corespunzătoare de pe claviatură. Lovitura pe strune este foarte scurtă, întrucît, prin acţiunea propriei sale greutăţi, ciocănelul recade imediat într-o poziţie depărtată de strune, unde rămîne şi se menţine apoi, oricît am continua să apăsăm clapa.

Struna — sau, mai precis, grupul de una, două sau trei strune corespunzător fiecărei clape a claviaturii — odată lovită, ar continua însă să mai vibreze un oarecare timp pînă la stingerea de la sine a sunetului. Această prelungire a sunetului în vremea în care, între timp, executantul emite noi și noi sunete, ar produce un haos inadmisibil : a fost necesară limitarea duratei sunetelor emise, limitare ce se realizează prin niște tampoane amortizoare — asa numite „dempfere" — prevăzute (afară de discant), cîte unul la fiecare grup de strune.

Aceste tampoane, constituite din ușoare piese de lemn, căptușite și ele cu pîslă sau postav, se găsesc permanent aplicate pe strune, pe care le împiedică astfel să vibreze. Ele sînt ridicate de pe strune, permițînd vibrarea lor, deci emiterea sunetelor, numai atunci cînd clapa corespunzătoare este atacată și *rămîne apăsată*. Așa dar, prin mijlocirea acestor tampoane se evită continuarea unui sunet emis în vreme ce se succed sunetele următoare, astfel că executia rămîne clară. Este de observat totusi că, datorită plăcii de rezonantă, efectul de oprire a sunetului după părăsirea clapei nu este imediat și complet, struna continuînd să mai vibreze slab un scurt timp și după recăderea pe dînsa a tamponului. Această ușoară persistență a sunetului este utilă, căci dacă oprirea lui ar fi bruscă și totală, el ar rezulta sec și fără culoare.

O a doua funcțiune a tampoanelor amortizoare, care, după cum s-a arătat mai sus, cît timp clapa respectivă nu este atacată stau aplicate pe strune, constă în aceea că ele împiedică strunele necîntate să fie puse în vibrație de către strunele cîntate, anume de acelea care produc armonice la fel cu ale lor proprii. Este vorba aici de cunoscutul efect de covibrare a strunelor nepercutate, numit prin „influență" mai impropriu prin „simpatie", și care este de fapt un efect de rezonanță între strune cu armonice egale.

În modul expus mai sus, eliberarea strunelor pentru vibrare se face separat pentru fiecare grup de strune, respectiv pentru fiecare sunet în parte și *numai pentru acestea*. Or, dezvoltarea pianisticii a cerut, cu timpul, ca această eliberare să se poată face atunci cînd intenția muzicală o necesită, și *deodată* pentru întreaga claviatură, adică pentru toate strunele pianului.

Acestui scop îi servește *pedala*. Precizăm că este vorba de pedala principală, aceea din dreapta, numită și *pedala-forte*, precizare necesară deoarece, mai există la piane încă una sau două pedale, dar de altă structură și destinate altor scopuri.

Această pedală principală are efectul, prin mecanismul ei propriu, de a ridica și menține ridicate toate tampoanele amortizoare deodată. Adică, de unde prin atacarea cu degetul a unei clape se ridică tamponul de amortizare de pe un singur grup de strune, de pe acela corespunzător acestei clape, și rămîne ridicat numai cît această clapă este apăsată, prin acțiunea pedalei se ridică simultan amortizoarele de pe toate strunele și, independent de jocul degetelor pe claviatură, ele rămîn ridicate tot timpul cît pedala este apăsată.

Practic pedala acționează tampoane de amortizoare numai de pe vre-o 68—70 de strune sau grupe de strune, toate acelea corespunzătoare primelor opt octave, de la *la* subcontraoctavă, pînă la mi^3, — la unele piane pînă la $fa\ diez^3$ — în fapt deci, pentru cea mai mare parte a claviaturii. Nu sînt prevăzute amortizoare, nu există deci nici efect direct de pedală, doar pentru ultimele grupe de strune de pe partea discantului, de pe la mijlocul octavei a treia în sus, aceasta pentru motivul că ultimele strune sînt atît de scurte și de subțiri, încît efectul lor sonor este foarte puțin persistent, stingîndu-se repede de la sine.

Efectul sonor al pedalizării constă în primul rînd în aceea că nota sau acordul cîntat continuă să sune un timp și după ce degetele au părăsit clapele respective, spre a trece la altele, obținîndu-se astfel o prelungire a sunetelor. În al doilea rînd în faptul că, prin covibrarea de rezonanță și a altor strune ale pianului afară de cea tușată, tonul devine mai plin și mai bogat.

După cum se vede, prin acțiunea pedalei se revine însă tocmai la acele efecte, și anume : prelungirea sunetelor și covibrarea prin influență a celorlalte strune, pe care le-am considerat mai înainte ca dăunătoare și pentru înlăturarea cărora s-au adăugat pianului tampoanele de amortizare. Deosebirea și progresul aduse de pedală constau în aceea că aceste efecte nu se mai produc anarhic, ci la voia noastră, numai atunci și în măsura în care ele ne pot totusi folosi.

Acțiunea cea mai marcată a pedalei se manifestă în bas, deoarece aici se găsesc strunele cele mai lungi și mai grele și care, ca atare, dacă sînt eliberate de amortizoare, vibrează cel mai îndelungat. Cel mai puțin se resimte această acțiune în discant unde, după cum s-a mai menționat, sunetele sînt de la sine puțin persistente. Totusi, în mod indirect, se manifestă și aici o oarecare influență a pedalei, și anume, prin covibrarea de rezonanță și a unor strune din registrul mediu si bas, lucru prin care se amplifică și îmbogățește într-o oarecare măsură și tonul discantului.

Cel mai ușor si cu mai puține riscuri se arată întrebuințarea pedalei la acorduri care, dacă nu se schimbă armonia, se pot întări și prelungi mai mult. În celelalte cazuri este necesară multă atenție și precizie în acționarea pedalei și autoascultare.

Un alt efect, pur mecanic, dar ades folositor, al pedalei, constă în usurarea pe care aceasta o aduce în funcționarea claviaturii. Într-adevăr, în mod normal, degetul care actionează o clapă are de învins greutatea și alte rezistențe la mișcare, atît ale ciocănelului percutor, cît și ale tamponului amortizor, care este si el ridicat de pe strune. Dacă însă pedala este apăsată, atunci toate aceste tampoane se găsesc gata ridicate, așa că degetele ce aleargă pe clape mai au a învinge numai greutatea ciocănelelor si rezistența sistemului de pîrghii care le actionează.

Ușurarea care pe această cale se obține în actionarea clapelor este destul de sensibilă și mulți pianisti de seamă folosesc acest mijloc la executia pasajelor de mare virtuozitate, bineînțeles atunci cînd lipsa amortizării nu este de natură a introduce alte dificultăți.

★

Înainte de a trece la considerarea efectelor si întrebuințărilor muzicale ale pedalei principale, de care ne-am ocupat exclusiv mai sus, ne vom opri puțin asupra celorlalte feluri de pedale ce se mai găsesc la piane.

Cea mai obișnuită dintre acestea si întotdeauna prevăzută este *pedala-piano*. Ea se găsește la stînga și servește la diminuarea intensității și volumului sunetelor emise, deci pentru executii în piano și pianissimo mai marcate decît se pot obține numai prin tușeul degetelor. Forma cea mai perfectă a acestei pedale se găsește la piane (adică nu la pianine), și funcționează în modul următor : la apăsarea acestei pedale întreaga claviatură, împreună cu ciocănelele percutoare și pîrghiile lor de acționare se deplasează puțin spre dreapta, cam cît jumătate din lățimea unei clape. Prin această deplasare, ciocănelele, care în mod normal lovesc întreg grupul de 2 sau 3 strune ce corespunde unei clape, ajung să cadă numai pe una sau două strune din grup, așa că intensitatea sunetului rezultă corespunzător micșorată. Această micșorare se produce și la grupurile din basul extrem, chiar dacă acestea sînt constituite cu cîte o singură strună, și anume prin aceea că la deplasarea spre dreapta a claviaturii, ciocănelele nu bat în plin, ci mai lateral în strunele unice respective.

La pianine acțiunea pedalei-piano se realizează prin apropierea de strune a întregului sistem purtător al ciocănelelor percutante. Ca urmare a drumului mai scurt pe care aceste ciocănele îl au acum a

face, ele ajung cu o viteză mai mică la strune, pe care le lovesc deci cu o energie mai redusă, rezultînd astfel și un sunet mai slab.

Totuși, în afara cazurilor cînd pedala-piano are a servi la crearea unei anumite atmosfere, întrebuințarea ei curentă nu este recomandabilă, întrucît chiar și cele mai extreme pianissime trebuie să fie obținute, pe cît se poate, numai din tușeu.

O a treia pedală (care, acolo unde există, este situată între cele două despre care s-a vorbit mai sus) este *pedala-surdină* care, așa cum o arată și numele, servește la frînarea puternică a sunetului, atît cît abia să se mai audă. Ea nu este destinată efectelor muzicale, ci are de scop să micșoreze mult sonoritatea pianului atunci cînd pianistul, la exerciții sau pregătirea unei piese trebuie să evite incomodarea celorlalți din casă sau turburarea liniștei vecinilor.

Efectul pedalei-surdină se realizează obișnuit printr-o fîșie de postav care, la acționarea ei, se introduce între ciocănelele percutoare și strune. Spre deosebire de pedalele forte și piano, ce trebuie acționate trecător și la momente prescrise, și care ca atare se află permanent sub comanda picioarelor, pedala-surdină se poate fixa în poziție de surdină.

Însfîrșit, o pedală mai rar întîlnită, de obicei numai la pianele Stainway și Ehrbar, pedala zisă „de prelungire", cu ajutorul căreia se poate obține prelungirea unui singur sunet sau acord, a aceluia cîntat în momentul acționării acestei pedale.

★

În cele precedente ne-am ocupat cu deosebire de mecanica pedalelor, în special a pedalei principale și de efectele sale sonore. Finalitatea pedalei, ca a execuției la pian în genere, este însă efectul muzical-artistic. Pentru realizarea acestui efect este evident că și în întrebuințarea pedalei trebuie respectate elementele fundamentale ale muzicii : ritmul, melodia și armonia.

Cu condiția de a le avea pe acestea permanent în vedere, pedala permite realizarea unui însemnat număr de efecte muzicale diferite, dintre care arătăm mai departe pe cele mai importante. Toate aceste efecte muzicale rezultă din folosirea adecvată a efectelor sonore ale pedalei, care au fost examinate mai înainte și pe care le rezumăm după cum urmează :

1. *Prelungirea sunetelor* dincolo de durata apăsării clapelor ;
2. *Îmbogățirea* în intensitate și calitate a sunetelor cîntate prin adăugarea la ele a armonicelor rezultate prin rezonanță de la celelalte strune ale pianului ;
3. *Ușurarea efortului fizic* pentru realizarea viguroasă a pasajelor de virtuozitate.

Este însă de observat, iar aceasta constituie tocmai sursa dificultăților în folosirea pedalei, că aceste trei efecte fundamentale *sînt inseparabile ;* din care cauză, chiar dacă, conform intenției muzicale, urmărim numai pe unul din ele, vrînd-nevrînd se manifestă și celelalte două, ceea ce de multe ori poate fi dăunător realizării.

Așa, de exemplu, dacă la execuția unui pasaj dat am dori numai prelungirea sunetelor, va rezulta și un adaus de armonie, eventual dăunător armoniei. Sau, dacă dorim numai îmbogățirea sunetelor prin astfel de armonice, acționarea pedalei va produce totodată și o prelungire a lor, așa că execuția va apare lipsită de claritate.

Aceasta a făcut pe cunoscutul pedagog Albert Lavignac să formuleze următorul principiu general pentru întrebuințarea pedalei : „Întrebuințarea pedalei este justificată în toate cazurile cînd, necesitată fiind pentru unul din cele trei efecte fundamentale ale sale, ea nu ar putea dăuna prin vre-unul din celelalte două".

Cu recomandarea deci, de a ține seamă de acest principiu, pedala permite realizarea la pian a următoarelor efecte muzicale :

— Prelungirea duratei sunetelor și acordurilor ;
— Amplificarea sonorității ;
— Obținerea maselor sonore ;
— Legarea tonurilor și a acordurilor depărtate ;
— Accentuarea ;
— Evidențierea sau menținerea unui acord în bas;
— Staccato accentuat ;
— Pauze sonore

și încă altele, toate acestea admițînd la rîndul lor o seamă de combinații și de detalieri. Iar prin toate acestea se creează atmosfera adecvată și se obțin îndeosebi efecte de culoare.

Se vede din cele de mai sus în ce mare măsură se poate îmbogăți o execuție pianistică, care, cu ajutorul pedalei poate căpăta o forță și un elan, o cantabilitate și o frazare, cum nu se pot obține numai prin acțiunea degetelor. Aici trebuie de făcut însă observația că toate aceste efecte utile și frumoase ale pedalei se pot obține numai de la un instrument de calitate, în bună stare și bine acordat. Dacă însă cineva se găsește în situația de a trebui să cînte pe un pian care nu îndeplinește aceste condiții, cel mai bine este să reducă la minim folosirea pedalei. În aceeași ordine de idei mai este de observat că pedalizarea trebuie redusă și în cazul execuțiilor pianistice în încăperi mici sau cu ecou puternic, pedala producînd în astfel de cazuri multă confuzie și zgomot.

Cu toate că s-a accentuat la început asupra necesității unei utilizări raționale a pedalei, bazată pe anumite reguli și procedee, trebuie totuși observat că aceste reguli nu sînt absolute și trebuie adaptate stilului pieselor cîntate, precum și manierei personale de interpretare. Într-adevăr, foarte ades ceea ce formează deosebirile de la o interpretare la alta rezultă și din modul particular cum se face pedalizarea.

Deoarece am pomenit de stil, vom mai observa că folosirea pedalei în lucrările polifonice ale preclasicilor și clasicilor, pînă la Bach și Haendel de exemplu, care nu au cunoscut pedala, constituie o problemă încă mult discutată. După unii muzicieni, mai fideli tradiției, lucrările anterioare introducerii pedalei ar trebui executate și acum fără aceasta, așa cum au fost compuse la vremea lor. Alți muzicieni susțin însă punctul de vedere contrar, argumentînd că dacă Bach de exemplu, ca și alții din acea vreme, ar fi cunoscut și dispus de pedală, este în afară de orice îndoială că ei ar fi folosit-o în compozițiile lor, căci le-ar fi îmbogățit mult mijloacele de exprimare.

Este de altfel istoricește cunoscut că J. S. Bach cerea neîncetat renumitului constructor din vremea lui, Silbermann, să-i facă un instrument mai sonor, cu ton mai plin, așa cum s-a realizat mai tîrziu, între altele prin invenția și adăugarea la pian a pedalei. În consecință, susțin aceștia din urmă, noi am fi în chiar intențiile lui Bach și ale altora din acea vreme, dacă am folosi pedala și la lucrările lor, bineînțeles cu măsură și discernămînt, atîta numai cît să le îmbogățim, dar nu să le schimbăm caracterul. În acest sens mulți editori de seamă ai operelor pianistice de mai înainte au completat textele respective cu indicații de pedalizare.

În ce ne privește, sîntem de partea acestora din urmă, adică pentru întrebuințarea, moderată desigur, a pedalei și la execuția pieselor care au fost scrise atunci fără pedală, mai cu seamă dacă ne putem servi de ediții verificate, completate în acest sens.

O utilizare deosebit de largă o primește pedala în operele muzicale romantice, postromantice și moderne. Ea este de asemenea utilă și mult folosită în execuția pieselor cu caracter descriptiv.

★

Expunerea pe care am făcut-o aici nu are și nici nu poate avea pretenția unei *metode* de pedală, așa că nu este cazul de a prezenta exemple de exerciții sau piese pedalizate. Astfel de metode există des-

tule și vom aminti doar, dintre cele mai cunoscute, pe acelea mai vechi, dar încă valabile, ale lui Hans Schmitt, Louis Köhler, Falkenberg și Albert Lavignac. Dintre cele mai noi menționăm lucrările respective ale lui Karl Leimer, Kalman György, Alfred Barezel, precum și aceea sovietică, recentă, din 1954, a lui Gelman.

Servindu-ne de unele din aceste lucrări vom arăta pe scurt unele din procedeele metodice recomandate pentru învățarea pedalizării.

Este evident, în primul rînd, că această învățare nu poate să înceapă la copii, decît după ce ei au crescut destul în înălțime, pentruca să ajungă cu picioarele la pedală. În acest fel ei au ajuns totodată și la acel minim de pregătire prealabilă și de maturitate, necesare pentru înțelegerea și aplicarea justă a pedalei.

În primul rînd trebuie învățată poziția justă a piciorului pe pedală. Această poziție este cu călcîiul bine sprijinit pe podea și cu talpa piciorului — nu doar cu degetele, care nu au destulă putere — aplicată pe pedală. Pentru obișnuirea cu această aplicare corectă a piciorului, Gelman recomandă a se exercita aceasta cu piciorul neîncălțat.

În timpul execuției, piciorul va fi ținut permanent în contact cu pedala, chiar atunci cînd el nu o apasă. În acest fel atacarea pedalei se face mai scurt și cu mai multă precizie la momentul necesar, evitîndu-se totodată zgomotul supărător de lovire ce se aude uneori la aceia care obișnuiesc a aplica din nou piciorul pe pedală de fiecare dată cînd ea urmează a fi acționată.

Pe de altă parte, elevii trebuie obișnuiți ca în piesele sau exercițiile ce urmează a fi cîntate fără pedală să-și țină piciorul *sub* pedală, astfel încît să nu fie tentați să o acționeze (sau, ceea ce de asemenea se întîmplă adeseori, în momente de oboseală sau de relaxare să se sprijine pe pedală, apăsînd-o).

Întocmai cum în învățămîntul pianului se urmărește independența mîinilor și a degetelor, tot așa, la învățarea pedalei, trebuie a se urmări independența completă în acționarea acestuia, adică a mișcării piciorului pe pedală, față de aceea a degetelor pe claviatură. Un exercițiu foarte folositor în acest sens și asupra căruia trebuie insistat, constă în apăsarea pedalei în contratimp cu apăsarea unei clape. Prin acest exercițiu se învinge reflexul normal, care ar tinde spre acționarea lor concomitentă.

La pedalizare momentul eliberării pedalei este tot atît de important, ca și acela al apăsării ei, așa că exercițiile respective se vor face cu egală atenție și precizie pentru ambele mișcări.

Acționarea pedalei se poate face în următoarele patru moduri fundamentale :

1. Pedala directă ;
2. Pedala sincopată ;
3. Pedala vibrato și
4. Semipedala.

Pedala directă constă în acționarea ei odată cu sunetul, apăsată pînă la fund și în general pe timpul tare.

Prin pedala sincopată se înțelege acționarea ei în modul următor :

Pedala este ținută un foarte scurt moment peste atacul acordului următor, după care urmează o rapidă ridicare și apoi din nou o apăsare a pedalei, cu scopul de a lega sunete și acorduri. Pedala sincopată este necesară și utilă mai cu seamă pentru execuția legato și la salturi în legato.

Pedala vibrato constă într-o acționare tremolată a piciorului pe pedală, și este ades întrebuințată la ornamentații, pentru menținerea tonului fundamental din bas.

Semipedala constă din ridicarea pe jumătate a pedalei, urmată de imediata ei reapăsare, și servește reînprospătării acordului fundamental la o succesiune de armonii diferite.

Pentru ca elevul să fie pus de la început în cunoștință de utilitatea pedalei și a i se creea astfel interes pentru învățarea ei conștientă, se recomandă ca la primele lecții de pedalizare să se trateze exerciții la care efectul acustic și mai cu seamă cel muzical al pedalizării, să apară cît mai evidente și mai necesare, adică la care execuția repetată fără pedalizare, să rezulte vădit inferioară. Pe de altă parte, deoarece pedalizarea poate produce și efecte negative, se vor trata și exemple anume alese în acest sens, la care pedalizarea să se arate dăunătoare. Astfel elevul se va convinge că pedalizarea nu este întotdeauna utilă și că, în consecință, ea nu trebuie întrebuințată fără discernămînt.

Un lucru esențial în învățarea pedalei este autoascultarea cea mai concentrată, astfel ca elevul să ajungă, pe cît se poate, pînă acolo, încît să distingă armonicele și modificările de timbru ce apar prin pedalizare.

Pentru exercițiile de pedală se recomandă :

— arpegii cu și fără schimbări de armonii ;
— legato al sunetelor acelorași armonii ;
— legato al sunetelor și acordurilor depărtate ;
— evidențierea sau menținerea unui acord în bas ;
— pedalizarea gamelor ornamentale ;
— pedalizarea pauzelor,
— frazarea prin pedală, și încă altele (Bineînțeles că nu avem intenția de a epuiza subiectul).

În cele expuse pînă aici noi nu ne-am ocupat de loc de notația pedalizării, aceasta pentru motivul că ea este prea bine cunoscută. Vom aminti numai, pentru interesul ei istoric, că Hans Schmitt și, după dînsul, Louis Köhler, au preconizat o notație specială, analoagă notației notelor și cu aceleași semne, dar scrisă pe un al treilea portativ, de o singură linie, sub cele două portative obișnuite. Această notație, deși permitea cea mai completă și mai precisă indicație a pedalizărilor, nu s-a introdus în practică, pe de o parte pentru că ea rezulta prea complicată în cazul pieselor complexe, pe de altă parte din cauza concepției ce exista în acea vreme, că pedalizarea este de importanță secundară, care poate fi lăsată la libera improvizație a interpretului, ceea ce excludea necesitatea unei notații precise.

Astăzi nu mai are curs această concepție greșită, ba se mai știe că o pedalizare nepotrivită nu numai că nu folosește interpretării, dar încă amplifică, ca o lupă, inevitabile scăpări sau falsuri.

În consecință, pedalizarea *trebuie învățată*, așa cum se învață — și nu vin de la sine — toate celelalte procedee pianistice. Chiar dacă s-ar admite, așa cum susțin unii, că pianistul talentat poate să ajungă și singur la o întrebuințare justă a pedalei, este totuși de necontestat că învățarea ei metodică, *condusă de profesor*, îi scurtează drumul pînă la stăpînirea ei deplină, deoarece îl face să beneficieze de experiența tuturor acelora care, înaintea lui, au ajuns să o întrebuințeze bine.

Aplicarea pedalei trebuie, într-adevăr, să se sprijine și ea pe principii sigure, bazate pe datele științifice ale mecanicii, acusticii și armoniei, cît și pe istoricul pianisticii, așa cum numai un învățămînt organizat le poate comunica.

VIOREL COSMA

Cîteva însemnări şi probleme referitoare la întocmirea istoriei muzicii romîneşti *)

Dezvoltarea culturii noastre muzicale contemporane accentuează şi mai mult nevoia de a consemna într-o lucrare de sinteză drumul parcurs de muzica romînească din cele mai îndepărtate vremuri pînă azi, tocmai spre a reliefa — pe cît o va îngădui stadiul cercetărilor actuale — izvorul prezentei înfloriri artistice şi tradiţia artei noastre populare şi profesioniste.

Datorită puţinelor forţe muzicologice din trecut, timidele încercări de istoriografie muzicală departe de a se ridica la realizările din domeniul literaturii de pildă, au făcut ca în pragul celui de al patrulea deceniu al veacului nostru, să nu avem încă *o lucrare de sinteză* asupra muzicii romîneşti care să înglobeze *toate epocile*, un corpus de documente, precum şi instrumente de lucru (bibliografii, cataloage etc.). Încercări mai mult sau mai puţin izbutite au existat, căci nu putem trece peste contribuţiile meritoase ale unor înaintaşi pasionaţi din secolul XIX ca Teodor Burada şi Titus Cerne, iar mai aproape de noi ca M. Gr. Poslușnicu şi George Breazul. Din păcate chiar şi aceşti valoroşi muzicologi s-au oprit de multe ori la jumătatea drumului: Teodor Burada de pildă, s-a ocupat în principiu cu cercetarea vieţii artistice a Iaşilor, iar în *Istoria teatrului în Moldova* numai cu genul lirico-dramatic al acestei provincii; Titus Cerne s-a limitat cu *Dicţionarul de muzică* la publicarea a numai două volume (literele A—L); M. Gr. Poslușnicu în *Istoria muzicii la Romîni* (1928) nu a dovedit exigenţă şi justă orientare ştiinţifică lăsînd în afara lucrării o serie de mari personalităţi ale artei contemporane ca George Enescu, D. G. Kiriac, Ion Nonna Otescu. Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Cucu, Mihail Jora, Sabin Dragoi etc. Singur George Breazul, în valoroasa sa lucrare *Patrium Carmen* se dovedeşte scrupulos cu urmărirea faptului istoric. Merită a fi amintite contribuţiile unor oameni de cultură fără pregătire muzicală specială ca D. Ollănescu-Ascanio *(Teatrul la Romîni)*, N. E. Idieru *(Istoria artelor frumoase)*, Ion Massoff *(Istoria Teatrului Naţional din Bucureşti, Teatrul romînesc)* care au adus servicii utile la completarea materialului documentar, după cum pentru mişcarea muzicală din Ardeal nu se pot ignora lucrările lui Tiberiu Brediceanu *(Histoire de la musique en Transilvanie)* şi Ştefan Mărcuş *(Thalia Română)*.

Această sumară privire asupra principalelor lucrări redactate înainte de 1944 ne înfăţişează condiţiile vitrege moştenite de muzicologia noastră la sfîrşitul celui de al doilea război mondial. Chiar şi la acestea trebuie ţinut seama de multitudinea erorilor de informaţie, concepţia estetică greşită de pe care sînt interpretate fenomenele muzicale, subiectivismul unor autori în aprecierea operelor, implică noi confruntări.

În ce priveşte cercetările din ultima vreme, epocile îndepărtate (orînduirile comunei primitive, sclavagiste şi chiar feudalismul) continuă să aibă încă multe momente obscure. Materialul arheologic vechi şi cel descoperit recent nu a fost încă studiat şi interpretat. Lipsa unor monografii asupra principalilor reprezentanţi ai muzicii din secolul XIX se impune a fi cît mai grabnic lichidată. În acest sens, activităţii muzicale a lui Dimitrie Cantemir în epoca feudală nu i s-au consacrat studiile corespunzătoare în vederea unei juste încadrări istorice; au rămas încă insuficient cunoscuţi Carol Miculi în epoca Unirii, Ion Scărlătescu în pragul veacului XX şi Alexandru Zirra în perioada dintre cele două războaie mondiale. O justă înţelegere a locului în istoria muzicii romîneşti se impune în cazul lui Ciprian Porumbescu şi Nicolae Filimon, după cum aproape necunoscută continuă să rămînă viaţa şi opera lui Isidor Vorobchievici, Mauriciu Cohen-Lînaru, Alexandru Flechtenmacher, Titus Cerne, Nicodim Ganea, G. Şorban, Leonida Domide, M. Gr. Poslușnicu, Tudor Flondor.

În cadrul justei situări a creatorilor romîni în istoria muzicii noastre, una din problemele deschise care îşi aşteaptă rezolvarea ni se pare aceea a *încadrării exacte a muzicienilor la epoca pe care au reprezentat-o din plin*, cu operele lor cele mai valoroase. Eduard Caudella şi George Stephănescu de pildă, care au murit după primul război mondial, au fost contemporani cu Gheorghe Dima, D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu. Creaţia lor se încadrează mai bine veacului al XIX-lea, decît secolului nostru. Ion Vidu a compus intens atît înainte, cît şi după primul război mondial, cu toate acestea lucrările ce l-au impus în muzica noastră cum ar fi *Ana Lugojana, Preste deal, Negruţa* etc. aparţin ca factură stilului coral din pragul epocii noastre, unde urmează a fi încadrat „doinitorul Banatului". Există numeroase exemple de creatori (Mihail Jora, Sabin Dragoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu), care şi-au impus personalitatea de-a lungul a două perioade istorice. În asemenea situaţii, se impune precizarea contribuţiei creatoare la *fiecare epocă, cu urmărirea înoirilor*

* Vezi revista *Muzica*, nr. 5 şi nr. 6 pe anul 1963. La baza prezentului articol se află o serie de documente muzicale inedite (mai ales referitoare la epocile sclavagistă şi feudală).

în conținutul muzicii, în mijloacele de expresie, de la o perioadă la cealaltă.

În lumina materialismului istoric, fenomenul muzical, viața și opera compozitorilor nu vor putea fi privite decît în strînsă legătură cu baza economică a societății care le-a generat. Numai de pe această poziție științifică vom putea explica motivele care au împiedicat înflorirea culturii noastre muzicale în trecutul îndepărtat. Fiindcă nu putem trece ușor cu privirea peste cei 500 de ani de asuprire din partea imperiului otoman și habsburgic și peste așezarea geografică la intersecția a două lumi în veșnic conflict, condiții care nu au asigurat liniștea necesară dezvoltării culturii, peste schimbarea neîncetată a domnitorilor impuși de suzeranitatea turcească, peste conservatorismul bisericii ce a împietrit muzica religioasă vreme de secole, peste disprețul clasei dominante (domni, mitropoliți, boieri) față de arta națională.

Inviorarea vieții muzicale românești începînd de la mijlocul veacului XIX a fost atribuită de unii cercetători „importului culturii muzicale din apusul Europei". Confundîndu-se prezența temporară a unor dascăli sau trupe lirico-dramatice străine la noi cu procesul de închegare a unei creații *originale naționale către sfîrșitul secolului trecut* s-a ajuns la concluzii greșite, la afirmații care negau orice valori muzicale autohtone. Pînă și tradiția seculară lăutărească adusă la strălucire de virtuoșii veacului XIX era socotită în afara „cerințelor muzicii de artă".

Paralel cu aceste observații se impune ca idee centrală în redactarea viitoarei istorii a muzicii românești o *permanentă privire de ansamblu* asupra fenomenului artistic de pe *întreg* teritoriul actual al țării. A continua astăzi cu urmărirea istorică pe provincii ne-ar duce la concluzii unilaterale. Unitatea structurală a muzicii în Țara Românească, Moldova și Transilvania reflectă unitatea de viață spirituală a poporului. Și accentul trebuie să se îndrepte mai cu seamă asupra epocii feudale, cînd aceste provincii au fost vremelnic despărțite și fărîmițate. Astăzi posedăm un însemnat număr de documente din sec. XVI—XVIII care dovedesc schimbul artistic între Sibiu și Craiova, Brașov și București, Brașov și Iași, Lugoj, Caransebeș, Oravița și Turnu-Severin etc. Primele concerte în București s-au realizat în 1539 prin aducerea organistului Heronymus Ostermeyer din Brașov, în cetatea de scaun a lui Radu Paisie. Primele trupe lirico-dramatice venite în Capitală au sosit din Ardeal, după cum primul spectacol muzical în limba română a avut loc la Brașov, în primele două decenii ale secolului XIX.

Această privire de ansamblu trebuie să urmărească nu numai muzica românească, ci și pe aceea a *minorităților naționale.* Stabilirea influențelor reciproce — mai ales în cazul Ardealului — poate oferi concluzii interesante cercetătorului istoric. Mai amintim de faptul că în veacul XIX colaborarea muzicală s-a extins simțitor, că în *Reuniunile de muzică și cîntări* din Banat și Transilvania coriștii sași și maghiari cîntau alături de români, că Gheorghe Dima a dirijat societatea *Männergesangverein* din Sibiu, că multe festivaluri din Brașov adunau laolaltă corurile săsești, maghiare și românești, că în cadrul unui spectacol lirico-dramatic dat de o trupă maghiară la Brașov (1837) s-au aflat coruri *în limba română* și dansuri populare românești, că printre elevii Conservatorului maghiar de muzică din Arad (1833) figurau numeroși români, că în unele ansambluri lirice din Banat și Transilvania alături de români figurau interpreți de toate naționalitățile iar spectacolele lor se adresau în mod egal întregii populații.

În lumina acestor idei centrale se impune *descoperirea* și *selectarea* surselor de informație și *interpretarea* lor în spirit critic.

— Izvoare de documentare. Bibliografii. Lexicoane. Cataloage. Anuare. Calendare.

Astăzi, nu se poate întocmi o lucrare trainică dacă nu dispunem de instrumente moderne de investigație științifică. Lipsa izvoarelor în istoriografia muzicală românească constituie după părerea noastră cea mai grea moștenire ce ne-a lăsat-o muzicologia din trecut.

Principalele izvoare de documentare pe care le socotim necesare la redactarea istoriei muzicii românești se pot grupa în următoarele categorii :

a) Izvoare arheologice. Aici ar fi de cercetat reliefuri, monumente, amfiteatre, frize, figurine, obiecte (opaițe, geme, camee, vase), instrumente muzicale ș.a.

b) Izvoare scrise. Desigur că multitudinea lor ne obligă la unele subîmpărțiri, ca : *epigrafice, numismatice, literare, istoriografice, etnografice,* la care se mai adaugă în orînduirea feudală *sigilografice* și *heraldice, catagrafice, narative* (memorii ale călătorilor străini, amintiri, însemnări autobiografice, scrisori).

c) Izvoare ilustrative. Se impun în această categorie picturi din biserici, icoane, vignete, stampe, desene.

d) Izvoare sonore, înglobînd aci înregistrările pe cilindri de fonograf, discuri și benzi de magnetofon.

e) *Izvoare orale* pentru urmărirea creației populare și a folclorului muncitoresc.

Din păcate, nu dispunem în muzicologia noastră de nici un instrument de lucru care să grupeze *la un loc* măcar unul din izvoarele documentare mai sus citate, fapt care ne obligă să apelăm în cercetare la o multitudine de surse, în diverse domenii de activitate. Spațiul limitat al prezentului articol nu ne îngăduie să menționăm lucrările la care ar trebui să apelăm, însă nu putem să nu amintim *Istoria Romîniei* publicată de Academia R.P.R., cele 30 de volume de *Documente privind istoria Romîniei* și culegerile de folclor ale Institutului de etnografie și folclor al Academiei R.P.R., tipărite după 1944.

În folosirea tuturor acestor izvoare se impun criterii specifice epocilor. Sursele arheologice solicită o atentă *datare* și *localizare,* spre a nu duce la concluzii greșite. Deosebirea obiectelor de producție locală de cele provenite din import, identificarea originalelor față de falsuri — rămîn probleme veșnic deschise în fața cercetătorilor primelor epoci. Transcrierea exactă a izvoarelor epigrafice, interpretarea judicioasă a reprezentărilor de instrumente muzicale

de pe monede, fresce, traducerea exactă a documentelor istorice în limbi străine, selectarea riguroasă a surselor narative, toate merită o atenție specială în utilizarea izvoarelor scrise.

Un instrument de documentare absolut necesar redactării istoriei muzicii romînești îl constituie *bibliografiile*. Dacă pentru folclor dispunem de lucrări valoroase întocmite de către Ion Mușlea *(Anuarul arhivei de folclor,* Sibiu, VII, 1945) Ion Talos și Adrian Fochi *(Revista de folclor,* București, 1958-1962), nu în aceeași situație se prezintă despuierea periodicelor muzicale, periodicelor de artă (mixte), a presei cotidiene și a volumelor de muzicologie. În ultimul timp s-a realizat *Bibliografia materialului didactic muzical romînesc* și *Bibliografia periodicelor muzicale romînești* (șase volume).

Desigur că nu pot lipsi din rîndul izvoarelor de cercetare *Cataloagele de edituri* și *de discuri* (din păcate sporadice înainte de 1944), *Anuarele Conservatoarelor de muzică* din Iași și București și cele cîteva lucrări lexicografice — chiar incomplete — ale lui Titus Cerne, Timotei Popovici și A. L. Ivela. Criteriul științific de întocmire a acestor lucrări nefiind urmărit cu consecvență, folosirea lor pretinde din partea muzicologului contemporan discernămînt în interpretarea izvoarelor.

Aflîndu-ne în posesia surselor de documentare, prima și poate cea mai dificilă problemă care își așteaptă de multă vreme o soluționare rămîne

PERIODIZAREA ISTORIEI MUZICII ROMÎNEȘTI.

Muzica, fenomen de suprastructură dependent de baza materială a societății, nu poate fi ruptă de istoria vieții poporului romîn. De aceea în linii esențiale, marile epoci ale muzicii noastre vor coincide cu orînduirile sociale. Prefacerile economice și politice și-au găsit o reflectare pregnantă în cultura muzicală. A situa creația fiecărei epoci la locul cuvenit, a descoperi elementul original, nou, al fiecărei contribuții creatoare, a descifra atitudinea compozitorului și interpretului față de societatea timpului său și a prezenta critic aportul adus la dezvoltarea culturii muzicale naționale, iată cîteva din obiectivele care ni se par esențiale în redactarea unei istorii a muzicii romînești.

Fără îndoială, unele condiții istorice, materiale sau culturale au putut determina în cazul artei decalaje, momente de înflorire, care nu coincid totdeauna cu evenimentul social-istoric determinant.

Urmărind epocile vom zăbovi mai ales asupra cîtorva din problemele specifice pe care le ridică muzica noastră, unele abordate tangențial de cîțiva cercetători, altele încă nepuse în discuția de față inițiată de revista *Muzica.*

ORÎNDUIREA COMUNEI PRIMITIVE

Perioadă îndelungată, cu multe necunoscute, fără izvoare scrise, deocamdată puțin studiată de către muzicologii noștri. Neglijată din lipsa documentelor, această orînduire solicită o atenție specială fiindcă din melosul acelora care au locuit acest pămînt, se va plămădi cîntecul popular romînesc. Muzicalitatea tracilor a fost unanim recunoscute. În lumea antică, fapt care pledează pentru existența unei vechi culturi artistice pe meleagurile noastre. Comunicarea tracilor din stînga și dreapta Dunării ne îngăduie să nu greșim în unele aprecieri (de pildă, în studiul instrumentelor muzicale, repertoriului, cultelor, ș.a.). Puținele știri muzicale privitoare la agatîrși și sciții dunăreni, merită a fi de asemenea luate în considerație, mai ales în unele probleme de *structură melodică* specifice cîntecului popular.

ORÎNDUIREA SCLAVAGISTĂ

Primele relații sclavagiste pe teritoriul nostru se semnalează în Dobrogea, începînd din secolul VII î.e.n., odată cu apariția coloniilor grecești Histria, Callatis și Tomis, iar în restul Daciei din sec. I î.e.n. Se impun atenției manifestările muzicale în aer liber, spectacolele teatrale, petrecerile muzicale periodice din cetățile pontice. Trebuie subliniat caracterul democratic al acestor manifestări. Organizațiile artistice profesionale (asociațiile de hymnozi, colegiul actorilor dramatici) și edificiile dovedesc o susținută viață muzicală. Descoperirea primelor instrumente muzicale pe teritoriul nostru (fragmente de *aulos)* datînd din sec. IV î.e.n. nu pot scăpa cercetătorului, acestea fiind cele mai sigure izvoare de documentare ale vieții muzicale. Odată cu studierea instrumentelor vechi se impune înlăturarea definitivă a confuziei ce dăinuie de peste o jumătate de veac în istoriografia noastră cu privire la *aulos,* denumit impropriu „fluier".

De o valoare documentară deosebită se bucură știrile puține, dar cu atît mai prețioase, referitoare la obiceiurile și credințele geto-dacilor, la instrumentele lor muzicale *(carnyx).*

Stăpînirea romană a adus cu sine o multitudine de culte însoțite de muzică. Sincretismul a înflorit în Dacia între sec. I—III e. n. mai puternic ca în orice alt colț al imperiului roman. Trebuie să subliniem caracterul războinic, de castă, al muzicii romane. introducerea în Dacia a manifestărilor sîngeroase *(munera, venationes)* însoțite de muzică în amfiteatre și circuri. Cultura muzicală greco-romană în Dobrogea subordonată în special clasei dominante îmbracă acum un net caracter distractiv, părăsindu-se latura educativă de odinioară. Începe să înflorească profesionalismul muzical, numele virtuoșilor fiind săpate în piatră (vezi inscripția agonală de la Histria).

PERIOADA DE TRECERE LA ORÎNDUIREA FEUDALĂ

Acum merită a fi reluată problema muzicii creștine asupra căreia s-au formulat în trecut diferite teze contradictorii. Descoperirile arheologice recente au răsturnat principalele păreri asupra pătrunderii religiei creștine la noi stabilind că aceasta s-a altoit pe *vechile credințe daco-romane,* a împrumutat numele unor sărbători păgîne, a preluat cuvinte latine, într-un cuvînt a avut o formă *populară.*

Legătura spirituală a băștinașilor cu slavii și bulgarii a dus la împrumuturi artistice ce nu pot fi

neglijate. Astfel, se pare că datorită slavilor a ajuns pe meleagurile noastre *drîmba*, după cum prin intermediul bulgarilor muzica noastră bisericească va prelua o parte din organizarea ritualului, terminologiei și sistemul muzical bizantin.

Începînd din sec. VII—VIII are loc procesul de etnogeneză al *străromînei* — cea dintîi etapă a limbii romînești — ca în veacul următor, odată cu formarea poporului nostru, să se încheie și acest proces. Cînd s-a cristalizat melosul străvechi romînesc ? Unii cercetători, printre care George Breazul, îl identifică „*înainte* de formația limbii romîne", alții (C. Ghenea) după secolul XI „ca urmare a cristalizării poporului și limbii romîne". Părerea noastră diferă : cîntecul popular străvechi romînesc — expresie vie a culturii spirituale — s-a născut între sec. VII—IX e.n. *odată* cu procesul de etnogeneză a limbii romîne. Fondul intonațional muzical principal îl constitue melosul traco-daco-moesic la care s-au adăugat particularități greco-romane (mai mult sau mai puțin esențiale) precum și elemente ritmico-melodice de la popoarele migratoare cu care băștinașii au fost în contact între sec. VII—X e.n. Melodiile populare socotite de folcloriști arhaice, clădite pe scări muzicale cu sunete reduse, merită o aprofundare deosebită. Prezența pentatonicului în melosul traco-daco-moesic nu poate fi socotită „ipotetic" (C. Ghenea), după cum persistența sa în cîntecul popular romînesc pînă azi nu trebue privită exclusiv ca o „rămășiță arhaică" particulară ce a aparținut odinioară foștilor locuitori ai meleagurilor noastre (G. Breazul). In antichitate, grecii apreciau pentatonicul ca fiind „arhaic" și *preluat* de la traci. Deci îndoiala că strămoșii noștri n-au cunoscut pentatonicul, cade (vezi dealtfel lirele și citarele tracilor ce depășeau cinci coarde). Apoi pentatonicul nu s-a născut prin evoluția istorică treptată de 2, 3, 4 și 5 sunete, ci pe temeiul legilor consonanței [2]. Însfîrșit, pentatonicul era *deja* răspîndit în toată peninsula balcanică, la slavi și la alte popoare în momentul cristalizării melosului străromîn. Socotim deci, că existența pentatonicului în folclorul romînesc constitue unul din *elementele proprii* sferei intonaționale traco-daco-moesice *preluate* în clipa închegării melosului nostru. Numai astfel se poate da un răspuns convingător asupra menținerii pentatonicului și la bulgari, ruși, maghiari, croați, slovaci, deci la toți vecinii noștri care au venit în contact cu vechile populații sud-est europene.

ORÎNDUIREA FEUDALĂ. PERIOADA FEUDALISMULUI TIMPURIU

Perioada începuturilor de viață a poporului romîn pînă la închegarea statelor feudale — Țara Romînească, Moldova și Transilvania (sec. X—XIII) — se caracterizează prin continuarea procesului de fărămițare feudală internă.

Izvoarele documentare referitoare la muzică sînt sărace, iar în afara celor două fragmente de fluier din os de vultur descoperite la Garvăn-Dinogeția, a mențiunii scrise despre cîntecul popular romînesc din *Legenda sancti Gerhardi* (sec. XI) restul nu ne oferă suficiente garanții pentru unele concluzii cu caracter generalizator.

În această perioadă se semnalează cele dintîi documente muzicale scrise, referitoare la muzica bizantină. *Polileele* lui Ioan Cucuzel aduc pe meleagurile noastre și notația sa. Se pune, deci, problema învățămîntului muzical asupra căruia deocamdată nu dispunem de izvoare precise.

ORÎNDUIREA FEUDALĂ. PERIOADA FEUDALISMULUI DEZVOLTAT

a) *Subperioada sec. XIV—XVI (prima jumătate a secolului).*

Socotim că este una din etapele de mare strălucire a creației populare romînești feudale. Înflorește balada istorică, se naște cîntecul feudal de curte promovat tot de trubadurii populari (în 1399 la Marienburg se semnalează un „spilman us der Walechyen"), se menționează — la praznicele mînăstirești — legendele muzicale mistico-fantastice. Se dezvoltă folclorul obiceiurilor și muzica țărănească de dans. Începe prețuirea lăutarilor, a căror prezență este atestată de documentele scrise, deci se conturează arta profesională laică. Înflorirea muzicii populare coincide cu înflorirea picturii, arhitecturii, sculpturii romînești.

Din această etapă istorică ne parvin cele mai vechi documente *scrise* de muzică laică (dansuri), notații realizate de muzicieni străini (Jan din Lublin).

Muzica bisericească — ca manifestare de artă cultă — se remarcă prin apariția unor cîntăreți-creatori ce vor pune bazele cîntecului de strană romînesc vechi (Filoteiu Monahul, Eustație Protopsaltul etc.). Mînăstirile devin focare de învățămînt muzical. Se redactează primele „gramatici muzicale" *(papadichii)* și se stabilește un sistem unic de notație psaltică bazat pe semiografia cucuzelică. În Ardeal, mișcarea husită, reforma și calvinismul înviorează cîntarea bisericească, în timp ce brașoveanul I. Honterus publică cîntece pentru 4 voci, care vor circula — alături de textul german — și cu *versuri romînești.* Muzica de orgă cunoaște virtuoși remarcabili la Brașov, Sibiu, Țara Bîrsei.

Muzica militară — bazată pe trîmbițași și buciumași — este folosită de unii domnitori (Ștefan cel Mare) cu rol strategic, în lupte.

O problemă deschisă a acestei perioade ni se pare aceea a instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru. Restabilirea textelor originale și investigațiile la popoarele vecine, credem că ar duce la limpezire [3]. O dată cu soluționarea ei s-ar da un răspuns mai precis și repertoriului (în special de dans).

2 În lumina ultimelor cercetări, scara pentatonică a luat naștere prin extinderea relațiilor de octavă, cvartă și cvintă. Muzicologul german Hans Joachim Moser presupune închegarea sistemului pentatonic prin 3—4 „sisteme tonale", cercetătorul Werner Danckert derivă sistemul din „pseudoarpegii" și forme „tetratonice anhemitonice", în timp ce muzicologul maghiar Szabolcsi Bence descifrează origina pentatonicei din cadența „la ton", adică prin transpunerea în grav și dedublarea în acut și grav a sunetelor unor motive embrionare trisonice. La noi, Constantin Brăiloiu a sintetizat sistemele (vezi studiile *Sur une mélodie russe, Un problème de tonalité — La metabole pentatonique),* Tiberiu Alexandru a sistematizat ultimele descoperiri și le-a aplicat la folclorul romînesc, iar G. Breazul a semnalat prezența pentatonicului și a formelor prepentatonice în cîntecul popular de pe întreg cuprinsul țării.

3 În studiul publicat recent de Elisabeta Dolinescu persistă încă confuzia între „tambură" și „tambur".

b) *Subperioada mijlocul sec. XVI — mijlocul sec. XVIII.*

Căderea ţărilor romîne sub suzeranitatea turcească a produs schimbări politico-sociale, economice şi culturale profunde, fapt care ne-a determinat să analizăm această etapă istorică separat.

În muzica bisericească, în arta lăutărească, în muzica militară şi de curte — deci în întreaga artă profesională — se înfiltrează elementele muzicii orientale, obiceiurile şi ritualurile turceşti. Se aduc cîntăreţii din Constantinopol şi se schimbă stilul de interpretare al cîntării de strană. Dascălii şi psaltii greci se instalează puternic în strana opusă celei slavone. O recentă cercetare în Polonia ne-a atras atenţia asupra pătrunderii misterelor religioase la noi — printre cele mai răspîndite situîndu-se *irozii* şi *steaua* — din nordul Europei.

Domnitorii instalaţi de sultani primesc cadou mehterhanele turceşti care vor schimba radical repertoriul muzical de ceremonial şi vor influenţa muzica de curte.

Cîntecul popular ţărănesc *nu va fi alterat* de influenţa orientală în această etapă istorică. Ca o formă nouă în creaţia populară se va cristaliza *balada antiotomană.* Manifestările de protest se vor concretiza şi în formele culturii muzicale profesionale, rezultatele pozitive — alimentate şi de alţi factori interni şi externi — neîntîrziind să apară : *introducerea limbii romîne în cîntarea bisericească în pragul veacului XVIII, apariţia primilor culegători de folclor şi etnografi (Ion Căianul, Dimitrie Cantemir), notarea şi publicarea primelor melodii populare romîneşti (Daniel Speer în 1688)* ş.a.

În Ardeal, viaţa muzicală cunoaşte o vie efervescenţă. Se afirmă primii virtuoşi de talie europeană, la curţile nobiliare şi episcopale iau fiinţă orchestre de cameră conduse de muzicieni profesionişti (Michael Haydn, Carl Dittersdorf), tipăriturile muzicale se înmulţesc. Schimbul muzical-artistic se intensifică. O litografie din 1742 înfăţişează 12 dansatori — husari maghiari, croaţi şi valahi — uniţi într-o horă îndrăcită.

Muzica la curtea lui Constantin Brîncoveanu se impune ca un element pozitiv al luptei dintre vechi şi nou. Acum se simt germenii pătrunderii culturii muzicale din apusul Europei în Ţara Romînească.

ORÎNDUIREA FEUDALĂ. PERIOADA DE DESCOMPUNERE A FEUDALISMULUI

De la mijlocul veacului XVIII pînă la răscoala condusă de Tudor Vladimirescu (1821), noi şi evidente schimbări s-au produs în viaţa politică, socială, economică şi culturală a Ţărilor Romîne. Slăbirea puterii turceşti în urma luptelor de eliberare, influenţa revoluţiei franceze şi contactul intens cu Rusia, au făcut să se zdruncine din temelii cultura orientală introdusă mai ales de domnitorii fanarioţi.

Se impun ca idei centrale de tratat în această perioadă : structura melodică a cîntecului lăutăresc, apariţia romanţei orăşeneşti şi de mahala, starea socială a lăutarilor şi organizarea lor în vătăşii şi bresle profesionale, notaţiile de cîntece populare fie cu semiografia psaltică, fie pe portativ (mai ales în colecţiile realizate de străini), tipăriturile de cîntece romîneşti (Sulzer, Romberg, revista *Allgemeine Musikalische Zeitung* etc.). Revoluţia franceză a însemnat un moment de cotitură şi în viaţa politică sud-est europeană. Pe calea trupelor lirice şi a artiştilor din occidentul Europei împinşi de evenimente către Ardeal şi de aici peste Carpaţi, au pătruns odată cu ideile de libertate şi cîntecele revoluţionare, noile spectacole de vodevil şi operă, muzica simfonică şi de cameră. Contactul cu Rusia a înlesnit pătrunderea muzicii de salon (romanţa sentimentală, dansurile de parchet), a muzicii corale (Mănăstirea Neamţ), şi a muzicii de fanfară (concertele de pe cîmpia Ţuţora conduse de Giuseppe Sarti). Ca un ecou al acestor contacte şi sub influenţa hotărîtoare a frămîntărilor interne (răscoalele lui Horia, Cloşca, Crişan, Tudor Vladimirescu), a luptei dîrze a poporului de a scăpa de sub asuprirea turcească, a boierimii greceşti şi a ciocoilor, se iveşte un curent nou de idei în sprijinul afirmării artei naţionale : teatru şi muzică în limba romînă, învăţămînt muzical pe principiile culturii europene, desfiinţarea mehterhanelelor turceşti, tendinţa de eliberare a ţiganilor lăutari robi etc. În muzica bisericească reforma lui Chrisant modifică notaţia şi parţial cîntarea psaltică, duce la o înflorire a tiparului muzical care situează Bucureştii pe plan european. Acum are loc — ca o netă opoziţie faţă de tendinţele de expansiune a cîntecului grecesc — puternica reformă a ieromonahului Macarie prin „romînizarea" cîntecului tradiţional de strană.

PERIOADA DE TRECERE DE LA ORÎNDUIREA FEUDALĂ LA ORÎNDUIREA CAPITALISTĂ

Cele cîteva decenii cuprinse între anii 1821—1848 au avut o deosebită importanţă în viaţa noastră muzicală. Creaţia lăutărească poartă pecetea noilor tendinţe artistice, mozaicul de stiluri şi structuri ritmico-melodice fiind caracteristic luptei ascuţite dintre muzica orientală pe cale de dispariţie şi muzica occidentală în plină ascensiune. Se conturează aşa zisul „stil naţional" lăutăresc, cu o reală *funcţie* artistică.

Ca momente centrale ale perioadei reţinem : lupta pentru un teatru muzical naţional în limba poporului (susţinută de societăţile secrete, Conservatorul Filarmonic-dramatic din Iaşi), înfiinţarea primelor fanfare militare romîneşti cu instrumente de alamă, introducerea cîntării corale în biserică şi folosirea acestor formaţii (mai ales în Banat şi Transilvania) la susţinerea repertoriului muzical laic cu vădit fond patriotic, răspîndirea învăţămîntului laic muzical *particular* şi ridicarea primilor creatori amatori romîni (compozitori, interpreţi), începerea acţiunii de notare şi publicare a folclorului (Dinicu Golescu, Eftimie Murgu, Fr. Ruşiţki, Anton Pann, I. A. Wachmann, Henri Ehrlich, Carol Miculi). Prezenţa unor mari virtuoşi din apusul Europei ca Leopold Meyer, Gustav Schumann, Franz Liszt, Johann Strauss şi stabilirea unei *Opere italiene* permanente pe meleagurile noastre, va înlesni contactul cu muzica clasică şi romantică europeană.

ORÎNDUIREA CAPITALISTĂ

Odată cu abordarea acestei perioade, problemele de conţinut ale istoriei muzicii romîneşti se clarifică mai uşor datorită pe deoparte contribuţiilor recente

ale muzicologilor noştri, pe de altă parte bogăţiei izvoarelor de documentare. Elemente inedite la discuţia prezentă desigur că vor fi mai puţine, de aceea vom renunţa a relua unele idei exprimate în articolele precedente.

O problemă ce ni se pare că merită discuţie şi unde avem un punct de vedere diferit de al altor cercetători este aceea a subîmpărţirii orînduirii capitaliste în diverse etape.

O primă etapă socotim a fi aceea care înglobează şi *nu exclude*, ca limită, Revoluţia din 1848 şi Unirea Ţărilor Romîne. A doua etapă se întinde de-a lungul veacului XIX pînă în primul deceniu al secolului XX şi nu poate fi limitată la anul 1900, cum susţin unii muzicologi. Ea ar coincide cu *istoria muzicii moderne româneşti*, cu fondarea şcolii muzicale naţionale. În sfîrşit, a treia etapă marchează începutul epocii contemporane, etapă ce reprezintă primul moment de afirmare a şcolii noastre muzicale peste hotare.

Anul limită 1900 ni se pare arbitrar şi depăşit de cîteva evenimente artistice ce vestesc încă frămîntările trecute ale muzicii noastre: desfiinţarea trupelor de operă conduse în secolul XIX de Gh. Ştephănescu (1903) va încheia şirul stagiunilor menite a pune bazele Operei Romîne din Capitală, moartea neaşteptată a lui Gavriil Musicescu (1903) va restrînge perioada de avînt a Conservatorului de muzică din Iaşi, retragerea lui Eduard Wachmann (1903) de la conducerea Conservatorului de muzică şi a Filarmonicii din Bucureşti va consemna sfîrşitul unei activităţi pedagogice şi artistice de răsunet naţional, încetarea apariţiei *Romîniei Muzicale* (1904) — cel mai cunoscut şi serios periodic muzical din trecut — va marca şi accentua momentul de criză în care va intra mişcarea noastră artistică la începutul secolului.

Ca o consecinţă a avîntului mişcării muncitoreşti din Romînia de la sfîrşitul sec. XIX şi ca o influenţă a primei revoluţii burghezo-democratice din Rusia (1905), mişcarea sindicală şi cercurile socialiste au cunoscut o epocă de înflorire, iar ascuţirea relaţiilor capitaliste din agricultură pe fondul crîncenei exploatări feudale a dus la răscoala ţăranilor (1907). Acest lanţ de evenimente politico-sociale reflectă lupta poporului nostru pentru independenţa naţională, libertate socială şi drepturi politice.

Problemele de interes deosebit încadrate în orînduirea capitalistă a istoriei muzicii noastre se grupează astfel: naşterea şi trăsăturile şcolii muzicale naţionale romîneşti, identificarea „epocii clasice" a creaţiei originale, cîntecul patriotic şi social-revoluţionar ca ecou al războiului pentru independenţa naţională şi al mişcării cercurilor socialiste, romanţa şi stilul vocal cult (operetă, operă), formele muzicii de cameră, realismul critic şi lupta de idei estetice (armonizarea modală, culegerea şi prelucrarea folclorului), teatrul muzical naţional (opereta şi opera, primele trupe lirice romîneşti), începuturile afirmării internaţionale a artei noastre interpretative (cîntăreţii în special), rolul lui George Enescu în realizarea saltului calitativ al şcolii muzicale romîneşti la nivelul artei universale. După încheierea primului război mondial, odată cu închegarea statului naţional, cu fondarea principalelor instituţii muzicale de Stat (Opera, Filarmonica, Societatea Compozitorilor Romîni, Arhiva de folclor, Radiodifuziunea) şi particulare (teatrele de revistă şi operetă, conservatoare de muzică, societăţi corale şi simfonice) muzica romînească a intrat într-o nouă fază de dezvoltare. Se impun a fi tratate aci probleme ca lupta dintre realism şi antirealism, diferitele concepţii asupra folosirii folclorului în creaţia cultă, şcoala folcloristică romînească şi rolul ei pe plan internaţional (C. Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Dragoi, George Breazul). Odată cu această etapă istorică se impune şi un nou principiu metodologic în analiza creaţiei muzicale: dacă pînă acum a predominat criteriul *cronologic* de urmărire a principalelor lucrări, date fiind condiţiile politico-sociale oarecum diferite (Transilvania, Banat, Ţările Romîne), după 1918 cînd s-a realizat unitatea statală, cînd s-au creat noi premize pentru dezvoltarea culturii muzicale, ca de pildă Societatea Compozitorilor Romîni, socotim că urmărirea pe *genuri* a creaţiei poate duce mai uşor la aprecieri şi generalizări.

ORÎNDUIREA SOCIALISTĂ

Cele două decenii de dezvoltare a muzicii noastre după cel de al doilea război mondial, în condiţiile orînduirii democrat-populare ce a permit o înflorire fără comparaţie cu trecutul, reprezintă o etapă calitativ nouă în creaţia contemporană. Adîncile transformări petrecute în viaţa politică, socială şi economică a poporului, au determinat schimbări substanţiale în muzica noastră. Urmărirea creaţiei impune acelaşi principiu metodologic de analiză pe genuri muzicale. Procedînd astfel vom releva înflorirea deosebită a muzicii simfonice, vocal-simfonice şi corale, caracterul de masă al culturii muzicale.

Printre ideile centrale care urmează a fi urmărite credem că o atenţie specială merită: conţinutul socialist şi forma naţională, umanismul, patriotismul şi internaţionalismul proletar în muzica noastră, originalitatea mijloacelor muzicale de expresie şi arta contemporană, contribuţia şcolii muzicale romîneşti la viaţa artistică internaţională, Enescu şi rolul său în dezvoltarea muzicii contemporane romîneşti şi universale, locul şcolii muzicale romîneşti în mişcarea artistică mondială.

Cartea muzicală de peste hotare

Inaugurăm, în rubrica de față, o cronică a cărții muzicale destinată să informeze cititorii despre lucrările ce dezbat pe diferite meridiane aspectele multiple ale artei muzicale creatoare și interpretative mondiale. Desigur, ne propunem în primul rînd să recenzăm lucrările care contribuie la orientarea realistă, la adîncirea principiilor realismului-socialist în muzică. Deși numeroasele curente estetico-formaliste din muzicologia universală rămîn străine de marii creatori și de masele de ascultători, pentru care frumusețea nu a constituit niciodată un scop în sine, ele trebuie cunoscute și combătute.

„O carte despre muzica sovietică" de L. Danilevici Muzghiz. Moscova, 1962

Printre numeroasele cărți de literatură muzicală tipărite în ultimul timp de editurile sovietice, lucrarea „O carte despre muzica sovietică" de cunoscutul muzicolog L. Danilevici atrage atenția în mod deosebit. Apărută în editura Muzghiz din Moscova în anul 1962, ea vine să completeze variata gamă de lucrări asupra istoriei muzicii sovietice adresată cititorilor cu foarte diferit nivel de pregătire muzicală. In cuvîntul întroductiv se spune: „Această carte este scrisă pentru toți cei ce iubesc muzica, pentru toți cei ce doresc să se informeze asupra trecutului și prezentului artei muzicale sovietice". Nu este vorba deci de o istorie propriu zisă a muzicii sovietice și nici de un tratat didactic ci de un studiu de popularizare asupra căilor urmate de creația muzicală sovietică în dezvoltarea ei — începînd cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și mergînd pînă în zilele noastre, pînă în anul 1960.

Deși cartea nu întrece dimensiunile obișnuite — 442 pag. — autorul reușește să prezinte un material vast, înfățișînd, ca pe un ecran de cinematograf, treptata dezvoltare a creației muzicale din Uniunea Sovietică. Pentru aceasta L. Danilevici se folosește de un procedeu foarte potrivit pentru scopul propus: capitolele dedicate unor anumite perioade istorice alternează cu altele monografice, plasate în ordine cronologică și marcînd momentele importante din istoria muzicii sovietice.

Se știe că o condiție esențială pentru reușita unui studiu de popularizare este evitarea acelei înșiruiri, lungi și seci, de titluri și nume. De aceea, în paginile cărții, autorul nu a urmărit o informație cronologic exhaustivă ci a prins doar fenomenele muzicale cele mai importante, capabile să redea un tablou bine închegat al întregului aspect. Acest lucru se desprinde și din titlurile celor 16 capitole ale cărții.

In lucrare, atenția principală se acordă aspectului creației propriuzise din cultura muzicală, latura interpretării sau a muzicologiei fiind abordată tangențial și în unele cazuri.

Este de remarcat grija permanentă pe care o are autorul față de stilul și limbajul folosit. Ținînd seama de cititorul de masă, căruia i se adresează, el evită pe cît se poate terminologia strict tehnică sau amănuntele de teorie muzicală înțelese doar de specialiști. Stilul viu, colorat, fraza clară, concisă, cît și bogata ilustrare a paginilor cu portrete de compozitori și aspecte din viața muzicală, oferă cititorilor o lectură foarte plăcută și în același timp deosebit de interesantă și de instructivă. Este într-adevăr „o carte despre muzica sovietică" din care se desprinde clar tabloul măreț al făuririi, consolidării și afirmării artei muzicale sovietice, artă a realismului socialist.

I. EFREMOV

Notația muzicală de la Palestrina la Strawinski (Musikerhandschriften. I. Von Palestrina bis Beethoven, eingeleitet und kommentiert von Walter Gerstenberg. II. Von Schubert bis Strawinski, herausgegeben von Martin Hurlimann. Zürich, 1961—1962).

Muzicologia occidentală contemporană trăiește perpetuu în nostalgia „științelor exacte", căutînd să confere lucrărilor de specialitate un accent de expertiză bibliografică aproape impersonală și să privească arta muzicală ca pe un domeniu de preocupări strict delimitate. Ii lipsește de obicei curiozitatea pentru om și pentru ambianța socială care însuflețește condeiul creator. Fără virtuți scriitoricești de spontaneitate și seducție, autorii recurg la o analiză abstractă, menținută tot timpul într-un registru tehnic exagerat, în dauna concretului și a mobilului afectiv al muzicii rămase nerelevate într-un mare număr de opuri străbătute de duhul arid al catalogării și al nomenclaturii.

Cu atît mai plăcută este descoperirea unor lucrări care oferă spectacolul acuității și al vioiciunii, verva inspirată de gîndul cinstit de a informa mai degrabă decît de a captiva. Continuînd, pare-se, ideea lui Emanuil Winternitz, care a dat la iveală în 1955, la Princeton, un volum de manuscrise muzicale *(Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith)*, editura elvețiană Atlantis a publicat o bogată culegere de manuscrise cuprinzînd patru secole de creație muzicală și o vastă galerie de maeștri. Cele două volume tipărite în excelente condiții tehnice, care par la prima vedere doar o pitorească antologie de grafie muzicală, sînt de fapt sinteza unei noi ramuri de investigație a muzicologiei și istoriografiei muzicale a zilelor noastre. Ea pornește de la paleografie și tinde spre limpezirea evoluției notației muzicale, a caligrafiei componistice europene de-a lungul secolelor.

Comentariile facsimilelor maeștrilor clasici, romantici și moderni, făcute cu nuanță și bun simț, conțin date edificatoare nu numai asupra personalității lor, manifestată în toate elementele soluțiilor artistice, ci și asupra stilurilor de cultură ale diferitelor epoci. Mai prețioase decît studiul filologic pe care manuscrisele îl prilejuiesc, sînt incursiunile complexe în structura compozițională și în particularitățile specifice metodei de lucru a marilor muzicieni; de la caligrafia barocă a lui Händel, la erupțiile aproape îndescifrabile ale lui Beethoven sau la scrisul de precizii geometrice al lui Stravinski, facsimilele din frumoasele volume alcătuite de Gerstenberg și Hürleman constituie atîtea și atîtea grafice ale portretului interior ajuns expresie artistică a creatorilor.

Păcat că dintr-o atît de bogată antologie, ce se vrea completă și care explică tehnica particulară de compoziție de la un maestru la altul lipsesc manuscrisele unor Monteverdi, Corelli și Lully, ale lui Frank Martin, Skriabin și George Enescu, în timp ce acelea de Ottmar Schoeck, Franz Schrecker și alți cîțiva de aceeași categorie nu spun nimănui nimic.

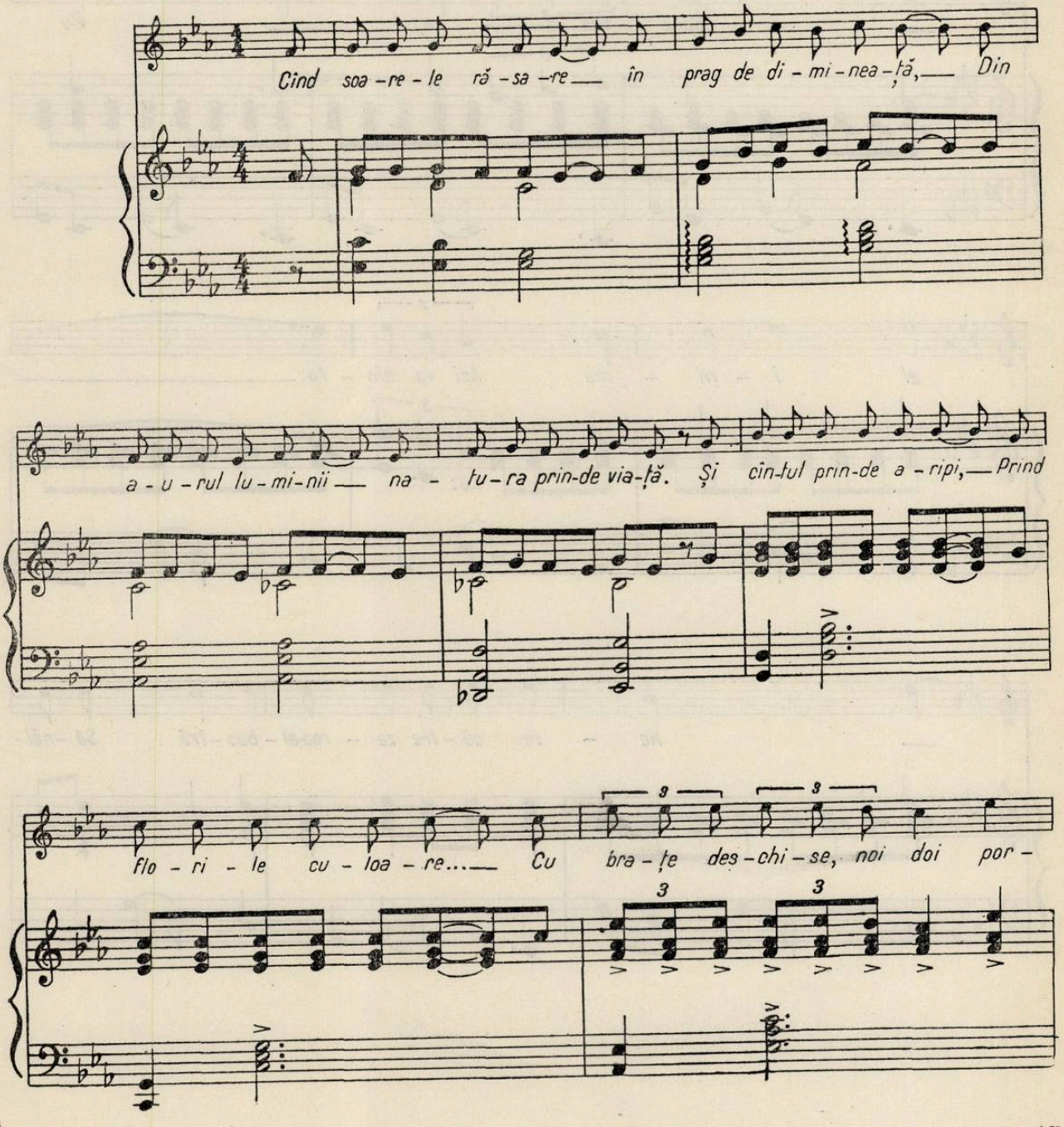
G. SBIRCEA

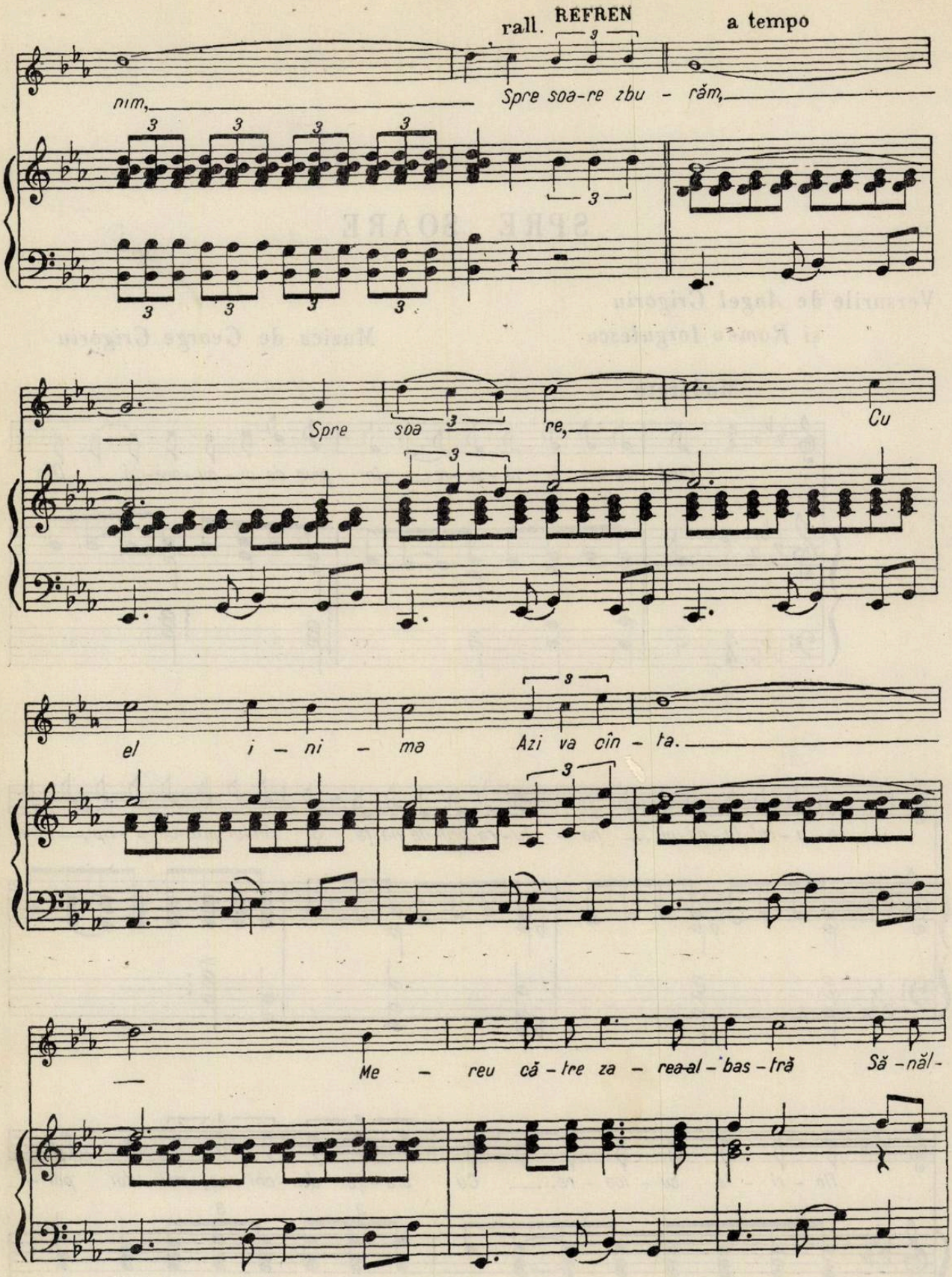
SPRE SOARE

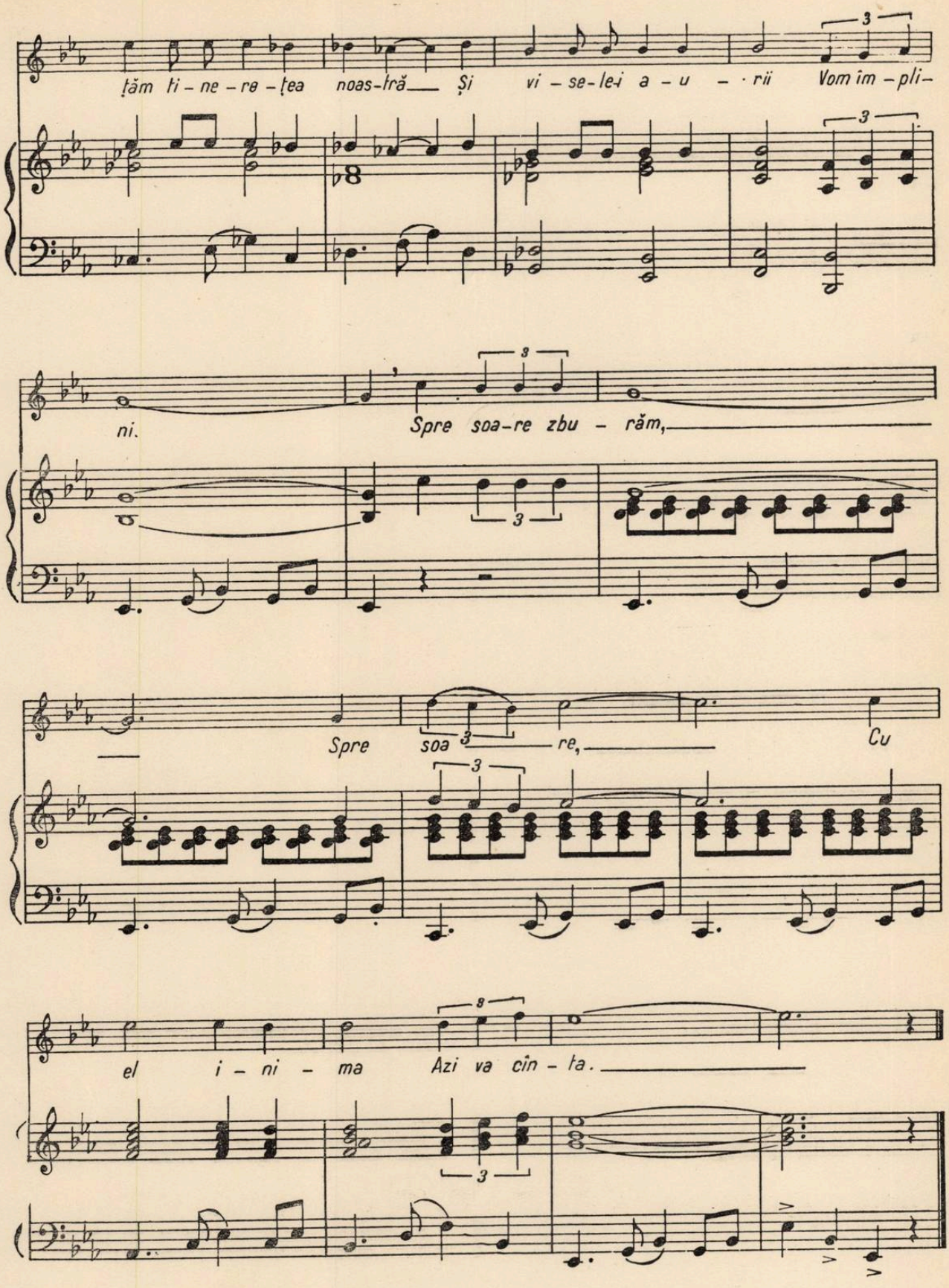
Versurile de *Angel Grigoriu*
și *Romeo Iorgulescu*

Muzica de *George Grigoriu*

Moderato




rall.
REFREN
a tempo
nim,
Spre soa-re zbu - răm,
Spre
soa
re,
Cu
el
i - ni - ma
Azi va cîn - ta.
Me - reu că - tre za - rea al - bas - tră
Să - năl -



BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Sarcini și perspective în interpretarea muzicii simfonice de operă, balet și operetă 1

ÎN CONTINUAREA UNEI DISCUȚII

Pascal Bentoiu
Exprimarea optimismului creator — trăsătură esențială a muzicii noastre 5

Pavel Apostol
Ce reflectă muzica ? 7

CREAȚII ROMINEȘTI

A. Porfetye
Suita din baletul „Prinț și cerșetor" de Laurențiu Profeta 18

Diamandi Gheciu
Magazinul „MUZICA" 21

ÎNSEMNĂRI

Paul Popescu
Tradiție și inovație în interpretare 23
Săptămînile festive ale Vienei 25

Elena Codreanu
Muzica în Cuba socialistă 28

Tilde Urseanu și Vera Proca
Întîlnire coregrafică la Drezda 30

Anghel Vasilescu
O sută de ani de la nașterea tenorului Ion Băjenaru . 32

PE TEME DE ÎNVĂȚĂMÎNT

George Iarosevici
Demonstrația și explicația în învățămîntul muzical . 33

Matcescu Valeriu
Schimbul de experiență — metodă eficace în munca didactică 36

Gina Solomon
Despre folosirea pedalei în predarea pianului . . . 36

★

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Viorel Cosma
Cîteva însemnări și probleme referitoare la întocmirea Istoriei muzicii românești 40

I. Efremov ; G. Sbîrcea
Cartea muzicală de peste hotare 46

George Grigoriu (muzica)
A. Grigoriu și R. Iorgulescu (Versurile)
Spre Soare (cîntec premiat la Concursul republican de muzică ușoară — 1963) 47

Pe coperta I : Giuseppe Verdi, de la a cărui naștere anul acesta se serbează 150 de ani.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I.P.I. — c. 3785

42.416

Lei 5

10
ANUL XIII
OCTOMBRIE
1 9 6 3

MUZICA

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ȘI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ

MUZICA Nr. 10 Anul XIII octombrie 1963

ION DUMITRESCU

Înalta menire socială a muzicii noastre

Niciodată în ţara noastră arta muzicală n-a cunoscut o dezvoltare mai impetuoasă, un drum ascendent mai luminos, ca în cele aproape două decenii care s-au scurs de la 23 August 1944. Transformările revoluţionare economice, politice şi sociale înfăptuite după eliberare au creat noi condiţii de dezvoltare şi vieţii muzicale.

Într-un iureş optimist de forţe în plină desfăşurare, în entuziasmul stîrnit de sentimentul libertăţii, cu deplina conştiinţă a misiunii lor istorice, oamenii muncii din întreaga ţară, sub conducerea partidului, au pornit să construiască, peste ruinele fumegînde ale războiului, o nouă viaţă.

Lupta dîrză pentru transformarea lumii vechi şi construirea socialismului la noi s-a început în mod conştient şi hotărît, în acelaşi timp cu lupta pentru transformarea sufletelor oamenilor. În aceste condiţii, umăr la umăr cu muncitorii din fabrici, uzine şi de pe ogoare, au pornit la lucru şi oamenii de artă şi cultură care de astă dată au primit o măreaţă sarcină. Prin participarea însufleţită a muzicienilor noştri la împlinirea acestei misiuni, arta muzicală a devenit pentru omul societăţii socialiste un mijloc de cunoaştere, o necesitate sufletească tot mai puternică, o parte integrantă a vieţii lui de toate zilele şi în acelaşi timp un prilej de înaltă desfătare.

Pe primul plan în atenţia muzicienilor din ţara noastră se află orientarea creaţiei lor pe drumul legăturii strînse cu realităţile vieţii noi, pe care poporul nostru, condus de Partidul Muncitoresc Romîn, şi-o construieşte astăzi. Dezvoltarea şi orientarea actuală a artei romîneşti pe calea realismului socialist s-a realizat treptat, începînd din primii ani de după eliberare. Drumul ei a fost sigur şi în permanentă ascensiune.

Creaţia muzicală de astăzi reflectă din ce în ce mai puternic realitatea noastră actuală şi se caracterizează prin spiritul său inovator, în cadrul tradiţiilor şi specificului nostru, prin diversitatea stilurilor şi prin tendinţa din ce în ce mai accentuată de a se pune cu toată forţa la îndemîna marilor mase şi în slujba ideilor înaintate ale epocii noastre.

Compozitorii romîni se străduiesc să facă din creaţia lor o armă puternică în lupta pentru pace şi socialism. Pe acest drum înfloresc toate talentele, personalităţile creatoare îşi află cele mai bogate resurse de afirmare. Aşa cum se arăta în Raportul C.C. al P.M.R. prezentat de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej cu privire la activitatea partidului în perioada dintre Congresul al II-lea şi Congresul al III-lea al Partidului, cu privire la planul de dezvoltare a economiei naţionale pe anii 1960—1965 şi la schiţa planului economic de perspectivă pe 15 ani :

„Avîntul uriaş al forţelor creatoare ale poporului oferă o sursă inepuizabilă de inspiraţie pentru scriitorii şi artiştii noştri. Dezvoltînd rezultatele pozitive obţinute în ultimii ani în lărgirea tematicii şi îmbogăţirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noştri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor

5000

exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de „aleși" ; se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii — viitorii eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărților, în operele de artă, va pulsa din plin viața noastră atît de bogată, cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase".

Uniunea compozitorilor noștri a devenit astăzi nu numai o înaltă asociație profesională, dar și o instituție importantă culturală și socială, care îndrumă, susține și angrenează pe membrii săi într-o largă activitate creatoare și cetățenească. Acest lucru a făcut ca muzicienii noștri să capete din ce în ce tot mai mult prestigiu în fața maselor de iubitori ai muzicii.

Grija permanentă pentru dezvoltarea pe o cale sănătoasă a creației noastre, precum și ajutorul material acordat cu generozitate creatorilor de muzică din țara noastră, constituie factorii de bază care au determinat și determină înflorirea din ce în ce mai puternică a muzicii românești de astăzi. Această înflorire se manifestă în toate genurile muzicale. Suflul vieții noi străbate adînc întreaga creație de la cîntecul de masă pînă la muzica simfonică și vocal-simfonică.

Pornind de la tradițiile cîntecelor muncitorești revoluționare, de la cele ale cîntecelor de luptă socială ale țărănimii și de la cîntecele patriotice scrise de înaintașii noștri, compozitorii români au abordat încă din perioada de luptă pentru eliberare cîntecul de masă, inspirat din viața și aspirațiile poporului. După eliberare acest gen s-a îmbogățit în permanență. Aproape toți compozitorii au scris și scriu cîntece de masă. Ele exprimă dragostea de patrie și de partid, prietenia între popoare, cîntă viața și realizările oamenilor muncii din țara noastră, mobilizează la lupta pentru pace, oțelesc brațele vînjoase ale constructorilor socialismului.

Cînd aceste cîntece cu conținut manifest sînt exprimate prin melodii simple și atrăgătoare, ele se înscriu cu cinste între creațiile de valoare aflate în patrimoniul culturii noastre muzicale.

Așa cum ne-au arătat oamenii muncii cu prilejul multora dintre vizitele lor la Uniunea compozitorilor sau cu prilejul vizitelor noastre pe șantiere, în fabrici, pe ogoare, față de bogăția nesfîrșită a aspectelor vieții în necontenită prefacere, sînt așteptate noi cîntece care să oglindească eforturile și realizările din cele mai variate laturi ale vieții noastre contemporane. Se impune sporirea preocupărilor pentru împrospătarea mijloacelor expresive ale acestui domeniu larg îmbrățișat, pentru îmbogățirea formelor și a genurilor sale corespunzînd celor mai variate cerințe artistice. Trebuie să mărim propriile noastre exigențe față de creația cîntecelor de masă, să întărim spiritul critic al dezbaterilor pe această temă, să mobilizăm mai intens pe creatorii săi muzicali și literari.

Liedul, muzica de cameră instrumentală și cea simfonică au trecut în ultima vreme printr-un proces viu de înnoire, datorită strădaniilor celor mai valoroși compozitori. Înlăturînd lipsa de orizont, eliminînd jocul gratuit și concesiile făcute curentelor străine de viața și tradițiile poporului, compozitorii de astăzi au reușit să creeze o muzică ancorată în realitate, o muzică emoționantă, destinată unui număr cît mai mare de auditori.

Deosebit de evidentă este în genul muzicii de cameră — odinioară cu accentuate tendințe spre ermetism, spre un limbaj abstract — îndreptarea către tematica vieții contemporane, nu numai în genul legat de text dar și în creația instrumentală pătrunsă de sensibilitatea activă, optimistă a omului de azi.

Desigur, avem încă datorii de împlinit și în acest sector al creației. Sînt așteptate lucrări care să fie îmbrățișate de iubitorii de muzică aflați pe diferite trepte de inițiere artistică, de interpreți din rîndul amatorilor, de cei care studiază muzica în școli, conservatoare, universități populare etc. Trebuie să combatem cu competență concesiile făcute de unii compozitori mai puțin experimentați orientărilor stilistice moderniste, care nu pot sluji exprimării unui conținut puternic, luminos în muzica noastră de cameră. În același timp, se impune cu acuitate activizarea unor formații permanente de muzică de cameră, care să facă cunoscută creația foarte bogată în acest gen a compozitorilor noștri.

Dezvoltarea unor genuri accesibile în domeniul muzicii simfonice — bunăoară prelucrarea dansului popular, rapsodia, suita — se leagă de necesitățile din ce în ce mai largi ale vieții muzicale din țara noastră, de activitatea ansamblurilor și formațiilor simfonice mai mici.

În strînsă legătură cu dezvoltarea tot mai mare a vieții de concert și cu cerințele publicului a început să se dezvolte genul muzicii concertante instrumentale.

Poemele simfonice, simfoniile, alte genuri ale muzicii simfonice, vocal-simfonice şi instrumentale au intrat an de an în repertoriul orchestrelor noastre contribuind la formarea orizontului artistic al publicului nou, oglindind în conştiinţa acestuia dinamismul vieţii noastre contemporane, frumuseţea peisajului, măreţia înfăptuirilor din patria socialistă, bogăţia şi noblețea vieţii sufleteşti a omului de azi.

Creaţii simfonice, instrumentale şi vocal-simfonice ale compozitorilor noştri şi-au afirmat valoarea şi originalitatea şi pe scene de concert de peste hotare.

După cum am constatat în dezbaterile noastre de creaţie, în genurile amintite se manifestă o insuficientă preocupare pentru tematica vieţii contemporane.

Aceeaşi grijă sporită trebuie să acordăm genurilor de mare popularitate — opera, opereta şi baletul — care dispun de extraordinare posibilităţi de a reflecta aspecte ale procesului de făurire a noii conştiinţe, socialiste, de a reda trăsături profunde ale realităţii din patria noastră. Trebuie să dăm un impuls deosebit creaţiei de acest gen, să mobilizăm toate forţele şi talentele în acest scop.

Însemnate îndatoriri revin criticii şi muzicologiei noastre chemată să contribuie cu mai multă eficienţă la desfăşurarea impetuoasei acţiuni de educaţie muzicală, la elaborarea studiilor de sinteză a istoriei muzicii noastre, atît de mult aşteptate.

În ansamblu trebuie să sporim eforturile noastre pentru cunoaşterea vieţii, a realizărilor şi năzuinţelor oamenilor muncii care sub conducerea partidului desăvîrşesc construirea socialismului în patria noastră.

Muzica romînească de astăzi este bazată pe cele mai bune tradiţii ale artei noastre muzicale din trecut şi ale muzicii populare — acest patrimoniu de preţ al culturii noastre naţionale. În acelaşi timp, compozitorii se străduiesc să ajungă şi să se situeze la nivelul celei mai valoroase muzici universale contemporane.

Dezvoltarea vieţii muzicale în ţara noastră a cuprins în anii de după eliberare toate sectoarele de activitate şi toate aspectele. Au fost înfiinţate orchestre simfonice în oraşele importante ale ţării, orchestre populare, coruri profesionale, mii de coruri, ansambluri şi echipe culturale în care oamenii muncii îşi dovedesc talentele şi dragostea de muzică. Au fost clădite săli de concert şi teatre muzicale. S-a intensificat difuzarea muzicii romîneşti prin mijlocirea partiturii, discului, radiodifuziunii şi televiziunii, s-a dezvoltat învăţămîntul muzical de toate gradele şi s-au creat condiţii deosebit de prielnice pentru creşterea talentelor. Educaţia muzicală a publicului larg reprezintă o preocupare importantă a muzicienilor şi a instituţiilor noastre muzicale. Compozitorii şi interpreţii noştri participă la concursurile şi competiţiile internaţionale şi aduc ţării trofeele victoriilor obţinute. Festivalul şi concursul internaţional „George Enescu" atrage din ce în ce mai mult un număr tot mai mare de interpreţi de valoare din lumea întreagă şi tot mai mulţi tineri care se întrec şi primesc consacrarea debutului lor internaţional în Bucureştiul nostru. Prestigiul muzicii romîneşti a crescut considerabil. Sîntem din ce în ce mai cunoscuţi şi apreciaţi.

Dinamismul excepţional al prefacerilor care au loc în patria noastră socialistă, creşterea neîncetată a exigenţelor artistice ale publicului ne obligă la sporirea eforturilor noastre pentru ridicarea pe noi trepte a culturii noastre muzicale, pentru obţinerea de noi izbînzi în toate domeniile activităţii de creaţie muzicală.

ZENO VANCEA

Inspirația din melosul popular și exigențele artei contemporane

În anii care au trecut de la eliberarea țării de sub jugul fascist au fost compuse mai multe lucrări simfonice, vocal-simfonice, de operă și balet, de muzică de cameră și de alte genuri decît în întreaga perioadă de existență anterioară a muzicii culte românești. Această tumultuoasă creștere se datorește condițiilor favorabile create dezvoltării muzicii de către Partid și Guvern, adeziunii entuziaste a compozitorilor la cauza poporului care construiește o viață nouă, interesului crescînd al maselor din ce în ce mai largi de iubitori ai muzicii.

Însuflețirea cu care compozitorii se străduiesc să reflecte în creația lor aspectele vieții noi, lărgind astfel sfera emoțională a muzicii, ideile și sentimentele de care este animată noua societate ce desăvîrșește construcția socialismului, au contribuit și la o importantă creștere calitativă a noii creații muzicale românești.

Conținutul de idei al noilor lucrări devine din ce în ce mai bogat, mai adînc, mai variat, legat de viață, de năzuințele omului în permanentă transformare.

Trecutul de luptă a maselor pentru libertate, marile figuri istorice, glorioasa luptă a partidului constituie un izvor important de inspirație pentru compozitorii noștri. Lucrările vocal-simfonice de proporții atestă interesul pe care compozitorii l-au manifestat față de această importantă sferă tematică.

Avîntul creator al poporului, obiectivele înscrise în planurile de dezvoltare a economiei, de înflorire multilaterală a industriei, de transformare socialistă a agriculturii și-au găsit expresia în lucrări de toate genurile, începînd cu cîntecele de masă pînă la creații simfonice și vocal-simfonice.

Ideile socialismului și ale păcii își află o bogată reflectare în special în lucrări vocal-simfonice, gen care a cunoscut o înflorire deosebită în cei 15 ani din urmă.

La dezvoltarea muzicii noastre din anii puterii populare participă în măsură egală și cu aceeași însuflețire compozitorii de toate vîrstele, de la muzicieni cu o bogată experiență creatoare ca Mihail Jora, Ioan D. Chirescu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea pînă la cei mai tineri care abia părăsesc băncile conservatorului. Este firesc ca din aportul comun la dezvoltarea muzicii românești al unui număr considerabil de personalități diferite ca temperament și sensibilitate, formație profesională, mod de exprimare, să rezulte o imagine deosebit de bogată a creației contemporane românești, o mare varietate de stiluri individuale.

Spre deosebire de o parte a muzicii occidentale care, îndeosebi în cei 20 de ani din urmă — reflectînd criza societății burgheze — se îndepărtează tot mai mult de viața și de înțelegerea publicului, luînd forme tot mai extravagante, ajungînd astfel la ruperea totală cu tradiția și la anularea muzicii, creația muzicală românească nu a părăsit vechea și constanta ei tradiție realistă.

Realismul, legătura strînsă cu viața poporului și cu creația sa, a caracterizat muzica înaintașilor din secolul XIX care au pus bazele culturii noastre muzicale; el este însușirea fundamentală a creației enesciene și a fost în bună parte firul conducător al creației compozitorilor care au activat între cele două războaie mondiale. În această perioadă au apărut, pentru prima dată în muzica românească, lucrări pentru scenă, cu un conținut de critică socială. Este deci firesc ca putîndu-se sprijini astăzi pe o veche tradiție realistă, înarmați fiind cu metoda realismului socialist, compozitorii noștri să se dezvolte pe un drum sănătos, bucurîndu-se de prețuirea tot mai mare a publicului nostru și afirmîndu-se din ce în ce mai mult pe plan internațional.

Trebuie subliniat faptul că există lucrări care prin noutatea relativă a limbajului lor au prilejuit discuții, lucrări cărora însă nu li se poate contesta o bază intonațională populară, uneori chiar foarte pregnantă.

De-a lungul întregii ei dezvoltări de un secol și jumătate, muzica profesională românească — ca în cazul altor școli naționale — s-a alimentat din inepuizabilele surse ale muzicii populare. În mod firesc, însă, în cursul timpului, conceptul de muzică națională a suferit modificări și existau deosebiri considerabile — aproape de la o generație la alta — în ceea ce privește gradul de cunoaștere, de înțelegere a acesteia și astfel și în privința felului de a folosi elementul popular în creația cultă. Majoritatea înaintașilor muzicii românești din sec. XIX, într-o vreme cînd etnografia și folclorul ca disciplină științifică erau încă la începuturile lor, înțelegeau prin creație populară numai pe aceea a populației din suburbiile orașelor, la care se adăugau cîntece de proveniență cultă de mare circulație; primul compozitor român care s-a interesat de muzica populară țărănească, care a înțeles specificul ei și a prelucrat asemenea melodii, a fost Gavriil Musicescu.

Urmînd exemplul său, un număr de compozitori ca Kiriac, Cucu, Vidu etc. au contribuit apoi la înflorirea muzicii corale românești, bazată pe prelucrarea folclorului țărănesc, neabordat în general în acea vreme de către compozitorii care cultivau alte genuri muzicale. Cu apariția lui George

Enescu, muzica romînească se impune cu strălucire şi dincolo de hotarele ţării. Lucrările de la începutul carierei sale de compozitor continuă încă tradiţia sec. XIX, dar melodiile populare romîneşti folosite de el în „Poema romînă", în cele două Rapsodii, sînt tratate cu o măiestrie necunoscută pînă atunci în muzica romînească. După o scurtă perioadă în care Enescu învinge influenţele străine — mai ales pe cele ale muzicii lui Brahms şi Wagner — în creaţia marelui compozitor — de la Sonata nr. 3 pentru vioară şi pian — se produce o importantă schimbare în modul său de exprimare şi astfel compoziţiile sale de maturitate prezintă aspectele cele mai variate ale modului de transfigurare a substanţei muzicii populare, proces numit de Enescu „a crea *paralel* cu folclorul".

George Enescu, fără a face studii sistematice de folclor, a intuit în mod genial esenţa intonaţiilor populare pe care le-a distilat, trecîndu-le prin retorta propriei sale personalităţi.

Folosirea creatoare a melodiilor populare a preocupat pe toţi compozitorii de după Enescu, utilizîndu-le în rapsodii, fantezii, divertismente şi suite. Dar mai ales trei compozitori, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu şi Theodor Rogalski au folosit cu precădere melodii populare ca material tematic de bază în creaţii simfonice complexe. Alţi compozitori au urmărit, fiecare în felul său, să contribuie la făurirea unui limbaj cult cu caracter popular, fără utilizarea citatelor.

Dar, ar fi cu totul greşit a condiţiona valoarea unei lucrări de prezenţa formală a anumitor caracteristici naţionale ale stilului ei.

Trebuie subliniat că la unii compozitori aparţinînd diferitelor şcoli naţionale, elementul popular rămîne doar la suprafaţă, ca un element de pitoresc, de colorit local, de un efect cu totul efemer, fără a servi ca mijloc de exprimare a unui bogat conţinut emoţional, fără a avea o adîncă forţă expresivă.

Noţiunea de caracter naţional al unei creaţii muzicale nu poate fi limitată la prezenţa directă, nemijlocită a unor caracteristici folclorice. Enescu spunea că „Folosirea materialului folcloric nu realizează încă autenticitatea caracterelor naţionale". Acelaşi muzician arată: „Chiar dacă noi nu scriem întotdeuna în caracter specific romînesc, totuşi în bucăţile noastre există ceva care ne deosebeşte de ceilalţi".

În cunoscutul său studiu intitulat „Îndrăzneala şi inspiraţia în creaţie", Aram Haciaturian exprimă un gînd asemănător: „Intonaţia cîntecului popular e departe de a fi totdeauna prezentă în lucrările muzicale profund naţionale din punct de vedere al stilului şi caracterului lor. Se pot cita o serie de exemple din muzica clasică rusă, care să confirme acest fapt într-un mod absolut convingător. Mă voi mărgini să menţionez Simfonia a VI-a de Ceaikovski, Concertul nr. 2 de Rahmaninov. Se poate pune la îndoială apartenenţa naţională a acestor lucrări care exprimă, fiecare în felul său, caracterul naţional rus, structura sufletească a rusului" ? Şi, dimpotrivă, se pot cita numeroase lucrări ce cuprind melodii populare prelucrate, avînd toate atributele exterioare ale folclorului şi care, cu toate acestea, sînt lipsite de adevăratul caracter naţional, nu exprimă spiritul popular al vieţii şi al culturii naţionale". Enescu şi Haciaturian se puteau gîndi şi la acele trăsături comune, care de exemplu în cazul muzicii germane, cu toate deosebirile mari ale stilului personal al lui R. Strauss, H. Pfitzner, M. Reger sau în cazul celei ruseşti a lui Skriabin, Rahmaninov, Stravinski, Prokofiev, dau acea notă naţională germană, respectiv rusă, prin care se manifestă caracterul naţional al lor, graţie unor anumite caracteristici comune ale conţinutului.

Firul acestor idei poate fi continuat şi mai departe pe baza următoarei afirmaţii a lui Enescu: „Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în faţa acestui mediu romînesc, se va putea spune că muzica lor are un caracter care este propriu..."

Desigur la reliefarea unor anumite trăsături comune contribuie, în afară de influenţa muzicii populare, şi aceea exercitată de creaţia unui compozitor asupra celuilalt, de elementele personale aduse de un compozitor în conţinut şi modul său de exprimare ; în cazul concret al muzicii noastre trebuie ţinut seama, între altele, de diferitele *soluţii* personale ale modului de transfigurare a substanţei populare sau chiar, independent de aceasta, de anumite particularităţi stilistice ale fiecărui creator. Cu ocazia vizitei din acest an a compozitorilor sovietici în ţara noastră, Dmitri Kabalevski, vorbind despre raportul compozitorului cu muzica populară şi caracterul naţional al creaţiei, a afirmat că „nu numai poporul dă compozitorului dar şi compozitorul dă poporului", înţelegînd prin aceasta aportul personal al muzicianului de profesie la îmbogăţirea trăsăturilor naţionale ale muzicii.

La rîndul său, Tihon Hrennikov a scos în evidenţă faptul că în cultura muzicală sovietică diferitele muzici naţionale exercită o influenţă multilaterală asupra compozitorilor. Un caz similar îl reprezintă şi creaţia lui Bartok care, pe lîngă muzica populară maghiară, şi-a însuşit tot atît de temeinic şi muzica populară romînească, slovacă, croată şi s-a inspirat din muzica populară bulgară, arabă etc.

În secolul XIX temeiurile ideologice ale creaţiei înaintaşilor au fost cele arătate de autorul prezentului studiu în alte scrieri ale sale, apărute anterior. Astfel, sprijinirea lor pe muzica populară, în condiţiile politice, sociale şi culturale ale timpului, a avut ca scop afirmarea naţională, ca mijloc de combatere a cosmopolitismului claselor exploatatoare (împotriva influenţelor grecoturceşti în perioada de destrămare a feudalismului, ale occidentalismului în partea a doua a veacului trecut) ; pe de altă parte dorinţa de a se adresa maselor în propriul lor limbaj, mobili-

zîndu-le în lupta pentru progres social. În Transilvania creaţia muzicală în limbaj popular a lui Dima, Mureşianu, Vidu, Brediceanu etc., a contribuit în largă măsură la întărirea conştiinţei naţionale a poporului aflat sub asuprirea habsburgică.

În epoca cuprinsă între cele două războaie mondiale, prin lucrări cu puternic substrat social ca operele „Năpasta", „Păcat boieresc", „O noapte furtunoasă", „La Piaţă", de un ascuţit realism critic, creaţia a urmărit şi îmbogăţirea mijloacelor de exprimare muzicală pe baza multiplelor particularităţi melodico-ritmice şi armonice ale muzicii ţărăneşti.

Forţa de reînnoire a muzicii populare într-o epocă de criză, de „mecanizare" şi dezumanizare a creaţiei culte, a fost întrevăzută de către unul din reprezentanţii de seamă ai şcolilor folclorice contemporane, Leos Janacek. Subliniind semnificaţia general umană a prezenţei muzicii populare în creaţia profesională, el a arătat: „În cîntecul popular se manifestă omul întreg, corpul şi sufletul său, mediul său ambiant. Acel care purcede din cîntecul popular va creşte om întreg şi de aceea cred că în cazul cînd muzica noastră profesională va izvorî din sursele muzicii populare, ne vom putea întîlni şi îmbrăţişa în aceste creaţii ale muzicii profesionale, atît de apropiată va fi nouă tuturor şi ne va uni pe toţi. Cîntecul popular uneşte naţiunea, toate naţiunile, ba chiar întreaga omenire, într-un singur spirit, într-o solidaritate şi fericire comună".

În condiţii specifice, în care influenţa culturii străine înăbuşea apariţia unei culturi naţionale izvorîtă din creaţia populară, fondatorii şcolii muzicale maghiare moderne Bartok şi Kodaly au înţeles rolul muzicii populare ca platformă culturală comună pentru intelectualii progresişti şi masele populare. Referitor la sarcina istorică a generaţiei sale în Ungaria, Zoltan Kodaly spune:

„Muzica populară nu şi-a epuizat misiunea prin faptul că a satisfăcut trebuinţele artistice ale poporului. Ea are o legătură organică cu viaţa noastră a tuturor şi conţine sîmburele şi planul unei culturi muzicale naţionale cuprinzătoare. Realizarea acesteia este îndatorirea intelectualilor dar numai în strînsă legătură cu poporul îşi vor putea îndeplini misiunea".

La rîndul său, George Enescu înţelegea la fel rolul umanist al muzicii de a milita pentru progres social, punînd ca ideal al creaţiei principiul beethovenian „Prin artă spre mai bine".

În ceea ce priveşte temeiurile inspiraţiei populare şi actualitatea acestora ne putem referi la unele păreri exprimate la noi mai de mult.

În 1937 Alfred Alessandrescu, constatînd criza în care se zbătea o parte a compozitorilor occidentali, scria într-un articol relativ la valoarea bazelor populare ale muzicii culte: „Aşadar sînt sortite să dăinuiască numai acele opere care, în ciuda veşmîntului proteic şi trecător, au la bază emoţia sinceră".

„E neîndoios că la răspîntia în care se află astăzi arta muzicală, singura cale care poate duce la crearea unei muzici trainice, purtînd pecetea unei individualităţi caracteristice, este aceea a întoarcerii către pămîntul natal, către bogăţia comorilor cuprinse în cîntecele şi jocurile unui popor. O artă profund legată de arta naţională a unui popor e singura ce mai poate birui astăzi şi dăinui mîine".

Considerăm că situarea pe poziţiile exclusiviste fie în direcţia unui purism folcloric, fie în direcţia cultivării unilaterale a „celor mai noi cuceriri" ale muzicii occidentale „avangardiste", ca scop în sine, nu poate să ducă decît la sărăcirea posibilităţilor de exprimare a muzicii. Dar tot atît de adevărat este că folosirea elementelor muzicii populare nu exclude posibilitatea folosirii unor mijloace armonice, polifonice, orchestrale contemporane, şi nici nu diminuează accesibilitatea ei, doar în cazul cînd mijloacele „contemporane" devin scop în sine şi nu servesc pentru exprimarea unui bogat conţinut emoţional.

Şcolile naţionale moderne pe baza dezvoltării virtualităţilor folclorului au îmbogăţit — aşa cum a făcut-o de pildă Musorgski descoperind soluţii însuşite apoi de Debussy — creaţia cu mijloace noi ce au devenit apoi o utilitate universală.

Capodopera lui Enescu „Oedip" ne dovedeşte posibilităţile largi de dezvoltare şi adaptare a unui limbaj personal izvorît din substanţa muzicii populare la un conţinut de semnificaţie general umană. Este una din cele mai strălucite confirmări a forţei creatoare a lui Enescu, care a creat un limbaj muzical pe cît de naţional în esenţa sa pe atît de bogat în nuanţe, capabil să exprime un conţinut dramatic de o extraordinară forţă emoţională.

Dezvoltarea istorică a creaţiei profesionale bazată pe valorificarea muzicii populare — fie că este vorba de şcolile naţionale din sec. XIX, fie că avem de-a face cu curentele folclorice mai noi din sec. XX — ne dovedeşte că în fiecare fază de afirmare a acestor şcoli şi curente, compozitorii de talent nu s-au închistat în limitele unei tradiţii îngust înţelese ci, ţinînd pas cu dezvoltarea generală a muzicii universale, au ştiut să aleagă din acestea acele elemente prin care posibilităţile de exprimare ale substanţei muzicale populare erau mărite.

Dacă astăzi folosirea elementului popular cu înveşmîntare armonică a înaintaşilor, de pildă ale lui Flechtenmacher, Caudella, Porumbescu, Stephănescu etc. constituie fără îndoială un anacronism, tot atît de nejustificată ar fi plafonarea mijloacelor de exprimare ale muzicii noastre de azi la caracteristicile oricărui stil din trecut.

În privinţa aceasta este suficient să amintim doar două exemple — lucrări care şi-au păstrat organica lor legătură cu muzica populară: 7 cîntece din „Uliţa noastră" de P. Constantinescu şi baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora (din care o parte, „Nunta tătărască", a fost ascultată în primă audiţie relativ recent la un concert al orchestrei radio). Este evident că pe lîngă păstrarea bazei populare, modul de expresie al lui P. Constantinescu este mai „modern"

decît acela al unor lucrări mai vechi și că mijloacele armonice cu asprimea lor savuroasă din Nunta tătărască a lui M. Jora sînt altele decît acelea din „Privelişti moldoveneşti".

Marile schimbări istorice care au transformat din temelie structura și viața societății romînești au produs o schimbare importantă în alegerea tematicii, lărgirea conținutului de idei și sentimente al lucrărilor compozitorilor noștri. Astfel, în anii imediat următori, P. Constantinescu a compus, îmbogățind limbajul său de mai înainte, *Rapsodia pentru violoncel și orchestră* „Iancu Jianu", căreia i-au urmat apoi concertul pentru pian, cel pentru vioară și acel pentru harpă.

În lucrarea amintită, 7 cîntece din „Ulița noastră" pe versuri de C. Theodorescu, în care poetul descrie viața mizeră a oamenilor muncii din timpul regimului burghezo-moșieresc, noul poate fi urmărit cu ușurință, accentele patetice, un dramatism mai accentuat decît în lucrările anterioare, fără însă ca elementele de bază ale creației compozitorului să se schimbe radical, fără a renunța deci la baza populară.

Limbajul „mai nou" al unei lucrări este deci determinat de necesități de exprimare a noului ei conținut.

Dacă imaginea lui Tudor Vladimirescu, lupta pentru libertate a pandurilor conduși de el, întreaga atmosferă istorică a epocii au putut fi concretizate de Gh. Dumitrescu cu mijloace foarte apropiate de acelea ale muzicii populare, amplificînd și dezvoltînd cîntecele populare, același limbaj, aceeași metodă a folosirii unui număr de melodii de proveniență mai mult sau mai puțin direct folclorică nu mai corespund întocmai pentru tălmăcirea muzicală a conținutului versurilor lui Maiakovski în oratoriul „Constelația omului" al lui T. Olah, cu viziunea sa asupra viitorului comunist al omenirii.

Faptul că întreagă această din urmă lucrare este clădită pe o temă autentic populară, luată din culegerea bihoreană a lui Bartok (ușor modificată de autor), reprezentînd o succesiune de variații ale temei populare în organică legătură cu necesitățile de exprimare a textului lui Maiakovski, dovedește nu numai posibilitățile de tratare cu mijloace noi — de altminteri cunoscute în parte din creația lui Bartok — a substanței melodice populare, dar și largile ei resurse de a exprima un conținut de idei de semnificație universală. Dar a judeca valoarea unei lucrări numai după noutatea limbajului ei — bineînțeles și ea numai relativă — și a considera o lucrare numai pentru noutatea stilului ei, drept superioară altor lucrări reprezentative din trecut, ar însemna a comite o gravă greșeală, ar însemna o fetișizare a mijloacelor de exprimare, în totală contradicție cu învățămintele istoriei muzicii. Desigur, nu este cazul Oratoriului lui Olah, a cărui valoare rezidă în primul rînd în conținutul său ; adeseori însă se întîmplă că lucrări cu un caracter net experimental sînt apreciate de către unii entuziaști ai noului cu orice preț mult peste valoarea lor reală, în dauna unor lucrări mai vechi, reprezentative în muzica romînească pentru epoca lor.

Desigur experimentarea, însușirea unor noi mijloace de expresie este necesară, fără a exagera însă semnificația reală a experimentării, fără a ajunge la formalism, la folosirea ca scop în sine a unor noi mijloace de realizare muzicală. Reversul acestei teze nu este nici el la rîndul lui valabil, în sensul de a găsi justificată utilizarea unor mijloace de exprimare desuete, care, legate de epoca și sensibilitatea epocii în care au apărut, nu mai pot corespunde pentru exprimarea sensibilității omului contemporan. În judecarea valorii unei lucrări creată pe baza metodei realist-socialiste, trebuie avute în vedere ansamblul lucrării, conținutul ei, corespondența acestuia cu mijloacele de exprimare, ținuta ei ideologică, contribuția ei la mersul înainte al societății.

Situîndu-ne pe poziția de prețuire și dezvoltare creatoare a tradiției valoroase naționale și universale considerăm că metoda realismului socialist nu exclude ci, dimpotrivă, stimulează îmbogățirea și înnoirea mijloacelor de expresie după cerințele conținutului ; numai că alegerea mijloacelor noi care apar pe parcursul muzicii universale trebuie făcută pe baza postulatului umanist al muzicii. De aceea trebuie repudiate toate acele sisteme și curente decadente care duc la dezumanizarea muzicii și anularea semnificației ei sociale.

Desigur, substanța muzicală populară poate și trebuie să servească mai departe ca un element important al dezvoltării viitoare a muzicii noastre. Aceasta înseamnă, cum am arătat, nu folosirea exclusivă a izvorului popular preluat direct, nemijlocit ci, dimpotrivă, dezvoltarea creatoare, în spiritul sensibilității și al viziunii stilistice proprie fiecărui compozitor, a trăsăturilor expresive caracteristice muzicii noastre.

THEODOR BRATU

Locul creaţiei romîneşti în viaţa noastră muzicală

Prima Conferinţă pe ţară de la înfiinţarea Uniunii compozitorilor, criticilor şi muzicologilor din R.P.R. constituie un prilej de a ne opri puţin din activitatea cotidiană şi a proceda la o analizare mai aprofundată a situaţiei actuale în domeniul creaţiei muzicale de toate genurile, pe baza căreia să putem fixa noi jaloane care să călăuzească mai departe, în viitor, drumul muzicii realist-socialiste romîneşti, spre tot mai deplina ei înflorire.

Dintre multiplele probleme ce se impun a fi dezbătute în acest moment de bilanţ, ne vom ocupa în cele ce urmează de unele aspecte privind creaţia originală în viaţa noastră muzicală, încercînd să desprindem, pe cît ne va fi posibil, cîteva învăţăminte din experienţa acumulată pînă acum pe acest tărîm artistic.

Se ştie că înainte de 23 August 1944 muzica romînească şi-a datorat existenţa doar iniţiativelor şi eforturilor personale ale cîtorva oameni de bine sau ale unor pasionaţi ai muzicii, îndrăgostiţi de melosul popular romînesc, ca George Enescu şi pleiada de compozitori ce l-au urmat. Luptînd din greu cu nepăsarea şi chiar reaua voinţă a claselor dominante în Romînia burghezo-moşierească, făcînd sacrificii materiale şi neprecupeţindu-şi odihna şi sănătatea, aceştia au reuşit să creeze în ţara noastră o viaţă muzicală de prestigiu, să realizeze şi să impună o creaţie originală de valoare artistică bazată pe folclor, să pună definitiv bazele şcolii noastre moderne de compoziţie care să ridice muzica romînească la înălţimea valorilor culturii universale. Tot din aceste strădanii demne de toată admiraţia au luat fiinţă pe baze ştiinţifice şi primele arhive de folclor datorate unor cercetători asidui ca G. Breazul, C. Brăiloiu, D. Kiriac, S. Drăgoi şi alţii ale căror culegeri şi sinteze teoretice asupra muzicii populare romîneşti stau şi astăzi la temelia celor mai bune dintre creaţiile noastre muzicale.

Dar asemenea acţiuni nobile al înaintaşilor noştri — expresie a unui înalt patriotism — nu puteau în condiţiile de atunci să capete extinderea cuvenită. Formarea unui public numeros care să răspundă dezideratelor acestui început de cultură muzicală romînească era în acele vremuri o imposibilitate.

23 August 1944 a fost şi pentru tot ce e viaţă muzicală romînească contemporană cheia de aur care a deschis porţile spre deplină şi liberă înflorire tuturor talentelor dornice să slujească poporului; momentul istoric hotărîtor care a făcut ca muzica noastră — parte integrantă a marii revoluţii culturale iniţiate şi conduse de partid — să devină o problemă de stat.

Prinşi în iureşul general al construcţiei socialiste, compozitorii de toate vîrstele au realizat în aceşti ani numeroase lucrări valoroase în care s-au făcut prezente din ce în ce mai mult viaţa nouă, relaţiile noi, idealurile înalte ale erei noastre socialiste. Creaţii ca: oratoriile „Tudor Vladimirescu" de Gheorghe Dumitrescu, „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, „Scînteia Eliberării" de Ovidiu Varga, „1907", de Alfred Mendelsohn, „Mioriţa" de Anatol Vieru, „Balada steagului" de Sigismund Toduţa, „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, operele „Pană Lesnea Rusalim" de Paul Constantinescu, „Răscoala" şi „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu, „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda, „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri; baletele „Cînd strugurii se coc" de Mihail Jora, „Haiducii" de Hilda Jerea, „Călin" de A. Mendelsohn; operetele compozitorilor Gherase Dendrino, Filaret Barbu, Nicolae Kirculescu, Elly Roman; concertele instrumentale şi lucrările simfonice de mai mari sau mai mici proporţii ale compozitorilor M. Negrea, S. Drăgoi, D. Cuclin, P. Constantinescu, I. Dumitrescu, L. Feldman, A. Mendelsohn, S. Toduţa, P. Bentoiu, A. Vieru, T. Grigoriu, T. Olah, D. Bughici, D. Capoianu, L. Profeta ş.a. sau sutele de cîntece de mase şi melodii de muzică distractivă îndrăgite de milioane de auditori, toate stau mărturie a elanului cu care creatorii de muzică, răspunzînd chemărilor partidului, şi-au pus zi cu zi talentul, măiestria şi truda în slujba poporului, în slujba construirii unei societăţi noi, drepte, libere şi fericite. Noua poziţie a artistului în statul socialist, rolul şi răspunderea sa socială întărite prin titlurile şi distincţiile acordate celor mai valoroşi creatori i-au dat profesiunii de compozitor şi creaţiei muzicale demnitatea şi strălucirea pe care în condiţiile vechiului regim nu le-ar fi putut visa nimeni. Prezenţa curentă pe afiş a numelor compozitorilor romîni alături de marile figuri ale culturii muzicale universale este astăzi o realitate cît se poate de firească pentru fiecare auditor, căci pe întregul cuprins al ţării nu are loc aproape nici un singur concert în care să nu fie prezentă o lucrare romînească. Însăşi creaţia înaintaşilor noştri, de la Caudella şi G. Stephănescu la G. Enescu nu a cunoscut nicicînd o popularizare de proporţii aşa de mari ca cea de acum.

Prin larga lor difuzare, cele mai bune din creaţiile muzicale romîneşti — în special cele inspirate din realităţile actuale — au contribuit şi vor contribui şi de acum încolo la educarea estetică a oamenilor muncii, la cultivarea unor

înalte sentimente față de patria noastră socialistă, față de partid, de pace și prietenie între popoare, la creșterea nivelului cultural general al maselor, la formarea și dezvoltarea unei conștiințe înaintate, comuniste.

Creația originală a cunoscut în acești ani un sprijin decisiv și din partea interpreților. Dirijori ca maestrul G. Georgescu, care a dat viață pentru prima oară monumentalului oratoriu „Tudor Vladimirescu", A. Ciolan, M. Basarab, E. Elenescu, M. Cristescu, N. Boboc, I. Conta, dirijori de operă ca E. Massini, M. Brediceanu, A. Chisadji, C. Trăilescu, soliști de prim ordin ca I. Voicu, V. Gheorghiu, Șt. Gheorghiu, R. Aldulescu, G. Halmoș, V. Orlov, cîntăreți de renume ca Arta Florescu, Zenaida Palli, Elena Cernei, Teodora Lucaciu, Ștefănescu-Goangă, N. Herlea, O. Enigărescu, D. Ohanezian, D. Iordăchescu, Valentin Teodorian, Traian Popescu, Lucia Stănescu, I. Dacian, aceștia și încă mulți alții a căror citare ar necesita pagini întregi, au contribuit cu arta lor interpretativă de înaltă ținută la propășirea și creșterea prestigiului muzicii românești contemporane, făcînd-o cunoscută publicului în țară și peste hotare.

Dacă la toate acestea mai adăugăm larga bază materială creată de partid și guvern pentru desfășurarea unei vieți muzicale bogate, multilaterale și cuprinzătoare, cum ar fi cele 18 orchestre simfonice, 5 opere, 11 teatre muzicale, 9 ansambluri de stat de cîntece și dansuri, nenumărate săli nou construite sau reamenajate astfel încît să corespundă exigențelor tehnicii acustice actuale, precum și miile de echipe artistice muzicale de amatori, ne putem ușor da seama pe de o parte de marile posibilități de dezvoltare și înflorire de care dispune azi muzica românească, iar pe de altă parte de marea îndatorire și egală răspundere a compozitorilor față de poporul muncitor care a creat toate aceste minunate condiții.

Foștii analfabeți de ieri, astăzi colectiviști, muncitorii cu înaltă calificare, tineretul studios se îndreaptă într-un număr tot mai mare spre sălile de spectacole muzicale și de concert, ascultă prelegeri, nu mai concep viața fără un aparat de radio, picup, și — de ce nu ? — televizor. Așa de exemplu, numai anul trecut numărul celor ce au frecventat teatrele muzicale și concertele simfonice s-a ridicat la 3.214.400.

Cum răspundem noi compozitorii acestui avînt tumultuos, acestei sete crescînde a maselor de a cunoaște, de a înțelege muzica, dorinței nu o dată exprimată de oamenii muncii de a-și recunoaște chipul, viața, lupta și visurile lor în operele noastre muzicale ?

Din acest unghi de vedere trebuie să spunem că toți compozitorii, vîrstnici și tineri sîntem încă datori și că succesele noastre, deși importante, sînt prea puține față de cerințele vieții muzicale, că există goluri mari în cîmpul unor genuri ca cel de operă, balet și operetă, de exemplu, gen atît de popular dar unde din păcate, nu dispunem deocamdată decît de un număr foarte restrîns de lucrări. Căci dacă avem azi un număr de lucrări cu subiecte inspirate din lupta partidului și a poporului pentru eliberarea țării și construirea unei vieți noi, în schimb, nu avem pînă acum o operă care să oglindească fața nouă a satului colectivist sau lumea harnică a șantierelor care au împînzit țara de la o margine la alta. De asemenea se simte nevoia unor opere comice care să transmită spectatorilor optimism, să le creeze stări de destindere și bună dispoziție, să combată cu ascuțita pană a satirei muzicale aspecte depășite, moravuri învechite etc.

Chiar genul simfonic se cere încă îmbogățit în ce privește simfonia, poemul simfonic și îndeosebi formele scurte — rapsodia, suita simfonică — la fel, genul vocal-simfonic în care, după numărul remarcabil de oratorii și cantate realizate cu cîțiva ani în urmă, se așteaptă noi lucrări valoroase pe teme contemporane care să rețină atenția auditorilor.

Și sub raportul accesibilității și folosirii mijloacelor tehnice de expresie muzicală, trebuie să arătăm că compozitorii noștri, în preocuparea lor — utilă de altfel — de a-și îmbogăți necontenit meșteșugul componistic, au uitat uneori de acele categorii de public care nu au ajuns deocamdată la nivelul corespunzător exigențelor culturii contemporane, dar care, în mod cert vor spori considerabil publicul auditor de mîine. Dacă vom ști să le cultivăm cu răbdare și perseverență gustul muzical, punîndu-le la dispoziție lucrări simfonice și de cameră valoroase mai apropiate puterii lor de înțelegere actuale, îi vom atrage treptat și continuu spre piscurile culturii muzicale. Or, tocmai de lipsa unor astfel de lucrări suferă în momentul de față, în parte, viața noastră muzicală și așa se explică de ce în concertele populare pe care le întreprind orchestrele simfonice în uzine, case de cultură, gospodării agricole etc. predomină prea adesea lucrări vechi sau facile, fără contingență cu spiritul nou ce caracterizează pe ascultătorul de azi.

Pentru realizarea acestor lucrări simfonice de o accesibilitate mai pronunțată (fără concesii în ce privește calitatea), este nevoie ca compozitorii să-și lărgească legăturile lor cu oamenii muncii de la orașe și sate, să intensifice și să adîncească procesul de cunoaștere a vieții în ceea ce are ea mai esențial și mai înălțător, spre a putea da astfel o creație într-adevăr convingătoare, capabilă să intereseze și să fie îndrăgită de milioane de auditori. În același timp, ar fi de dorit ca compozitorii să cunoască mai îndeaproape profilul și capacitatea diferitelor orchestre simfonice din țară pentru a le putea pune la îndemînă lucrări corespunzătoare, căci se mai întîmplă nu odată ca lucrări valoroase să nu poată fi ascultate de publicul doritor din cauza complexității instrumentale a acestora, de altfel nu totdeauna justificată.

O dezvoltare nemaiîntîlnită în trecut a cunoscut-o în acești ani și muzica de cameră. Au fost realizate un mare număr de lucrări de la lied și piese instrumentale scurte pînă la sonate, cvartete și alte piese pentru ansamblu de cameră. Multe din acestea și-au afirmat valoarea fiind

apreciate de un public însemnat, în țară și peste hotare. Prețuind unele eforturi ale Filarmonicii de Stat „George Enescu" din Capitală și ale Filarmonicii din Cluj sau inițiativele spontane ale unor soliști și formații de a întreține o activitate de muzică de cameră, arătăm că pentru ca acest domeniu să cunoască dezvoltarea meritată, trebuie să ridicăm preocupările noastre pe un nou plan. Astfel se impune crearea unor formații permanente, specializate în acest gen de interpretare, elaborarea unor repertorii reprezentative în care creația originală să-și afle locul cuvenit, atragerea prin cele mai eficiente forme de educație muzicală, a noi cercuri de ascultători. În acest sens va trebui să se scrie mai multe lucrări de cameră cu un caracter popular mai pronunțat și o accesibilitate mai mare, menite să intereseze un public larg.

Mai multă atenție trebuie de asemenea acordată muzicii corale de concert, pentru a cărui largă promovare se cere activizarea unor formații de mare prestigiu sau chiar înființarea unei capelle corale destinate să dezvolte și mai mult gustul și interesul maselor pentru cultura muzicală din acest domeniu.

Trebuie să sprijinim cu toată grija activitatea interpretativă în sectorul muzicii ușoare, unde se cere promovarea cu discernămînt a celor mai autentice valori ale creației originale și de peste hotare, îndepărtării unui anumit plafon, a unui convenționalism și unilateralități în ce privește profilul spectacolului de estradă.

În acțiunea de promovare pe scară corespunzătoare a creației noastre contemporane, sarcini de înaltă răspundere revin interpreților, care din păcate, nu întotdeauna și-au făcut pe deplin datoria față de muzica noastră nouă și față de publicul care îi apreciază, îi dorește și-i aplaudă. Căci se întîmplă, nu rareori, ca unele concerte instrumentale noi, unele lucrări de cameră și chiar vocal-simfonice să zacă ani în șir în sertarele vreunui solist sau formații, deși însușirea unor astfel de creații ar îmbogăți repertoriul de obicei nu prea larg al interpreților. Dirijorii mai privesc încă cu oarecare pasivitate noile creații romînești sub motivul, neîntemeiat, că ele nu fac succesul dorit — deși se știe prea bine că chiar o lucrare de valoare verificată are nevoie de efortul, măiestria și pasiunea interpretului, care, primul, este în măsură să o facă înțeleasă de public, să-i releve calitățile mai greu de sesizat la o primă ascultare. Cu atît mai mult deci, este nevoie ca lucrărilor romînești în primă audiție să li se asigure cele mai bune condiții de prezentare, să li se ofere, mai ales din partea interpreților, multă, multă dăruire.

Ritmul impetuos de dezvoltare a creației ne obligă să asigurăm toate condițiile tehnice pentru difuzarea promptă pe toate căile și în primul rînd prin tipar, a tuturor lucrărilor de valoare de toate genurile, astfel încît să se asigure în viața noastră muzicală, un circuit continuu între creator-interpret și auditor. De asemenea, trebuie sporită substanțial contribuția criticilor și muzicologilor chemați să popularizeze cu pasiune și competință noile creații, să dezvăluie auditorului frumusețile cuprinse în ele și să-i dezvolte interesul pentru cunoașterea lor.

Merită toată lauda contribuția adusă pe această linie de Editura Muzicală care, prin tipărirea monografiilor, studiilor și cercetărilor cîtorva muzicologi activi ca V. Tomescu, Octavian Lazăr Cosma, G. Bălan, A. Hoffman, V. Cosma, Ada Brumaru, R. Ghircoiașiu ș. a., a îmbogățit simțitor tabloul vieții muzicale romînești. Dar acesta nu-i decît începutul.

În încheierea acestor rînduri, ne exprimăm convingerea că dispunînd de un mare număr de talente creatoare dotate cu un remarcabil meșteșug, de interpreți înzestrați cu înalte calități artistice de un public așa de muzical ca cel al nostru, și de excepționale condiții materiale, creația muzicală romînească se va dezvolta tot mai mult afirmîndu-se cu vigoare crescîndă atît în viața noastră muzicală cît și în circuitul mare al muzicii universale.

Munca compozitorilor pe teren–rezultate, metode, perspective

DIAMANDI GHECIU

Prin însăşi raţiunea de a fi, cultura socialistă este o cultură de mase. Acest adevăr, afirmat prin amploarea şi semnificaţia realizărilor înfăptuite, sub îndrumarea partidului, ca şi prin perspectivele tot mai mari care ni se deschid, trebuie să constituie pentru noi compozitorii şi muzicologii punctul de plecare al întregii activităţi creatoare.

Caracterul larg, popular al culturii socialiste determină în mod necesar pentru oamenii de artă două importante sarcini :

efortul de a da la iveală creaţii valoroase, legate de înfăptuirile şi aspiraţiile maselor ;

munca activă şi perseverentă în mijlocul oamenilor muncii, pentru ca aceştia să-şi însuşească în cadrul unui proces continuu şi larg desfăşurat — valorile artei clasice şi contemporane.

Ne vom referi în rîndurile de faţă la unele aspecte ale muncii educative desfăşurate de membrii Uniunii compozitorilor.

Desigur, Uniunea noastră a făcut mult în această direcţie. Fără a mai vorbi de numeroasele deplasări documentare ale compozitorilor şi muzicologilor, în mijlocul oamenilor muncii de la oraşe şi sate, de sprijinul dat echipelor artistice de amatori de către membrii Uniunii delegaţi în acest scop, de schimburile artistice dintre compozitori şi aceste echipe, de activitatea în cadrul Universităţii populare, trebuie semnalată o acţiune de o deosebită importanţă, aceea a conferinţelor cu exemplificări ţinute în instituţii şi unităţi de muncă, acţiuni ce prezintă, prin perspectivele ce i se deschid, vaste posibilităţi educative.

În această direcţie s-au ţinut prelegeri cu subiecte interesante cărora ascultătorii le-au acordat toată atenţia, manifestîndu-şi satisfacţia pentru cunoştinţele dobîndite cu această ocazie.

Este destul să indicăm subiectele acestor prelegeri ţinute în vremea din urmă, pentru a ne da seama de largul orizont educativ pe care o bună organizare îl poate deschide :

„Lucrări muzicale inspirate din luptele de la Griviţa din 1933" (Matei Socor), „Aspecte ale creaţiei muzicale populare" (Tiberiu Alexandru), „Arta muzicii şi elementele ei", „Decadenţa artei burgheze", „Aspecte ale culturii muzicale în R.P.R." (Petre Codreanu), „Realizări ale muzicii noastre uşoare" (J. V. Pandelescu şi E. Elian), „Creaţia simfonică romînească după 23 August" şi „Aspecte ale muzicii contemporane din Occident" (V. Tomescu), „Succese ale muzicii romîneşti în anii puterii populare" şi „Ce ne spune muzica" (G. Firca) „Istoricul operetei" (Gr. Constantinescu), „Realizări ale muzicii noastre realist-socialiste" (Diamandi Gheciu), „Medalion Enescu" (C. Palade) etc.

Pe de altă parte, la solicitarea C.C. al U.T.M. au mai vorbit pentru taberele studenţeşti şi de activişti U.T.M., tovarăşii Laurenţiu Profeta, V. Tomescu, H. Mălineanu, pe teme de creaţie şi de educaţie muzicală, C. Ghenea, despre „Cîntecul revoluţionar", iar tovarăşii Petre Codreanu, G. Firca, D. Capoianu, V. Cosma despre diferite alte teme.

Cu ocazia aniversării naşterii lui V. I. Lenin, tov. Alfred Mendelsohn a ţinut o prelegere la Casa Centrală a Armatei, arătînd printre altele cum a fost reflectată în muzica noastră figura marelui învăţător al clasei muncitoare.

Este interesant de relevat atenţia vie a auditorilor ori de cîte ori li se vorbeşte despre problemele muzicii, dorinţa de a cunoaşte cît mai mult, manifestată prin întrebări şi interesante opinii asupra celor ascultate.

Dar cu toată stăruinţa depusă pînă acum în a extinde şi îmbunătăţi cercul conferinţelor, socotim că mai este încă mult de făcut în această privinţă.

Alegerea disparată a subiectelor şi fixarea locului unde urmează să se ţină prelegerile nesistematic, în funcţie de solicitările ce intervin pur spontan restrîng cîmpul de acţiune şi nu servesc cauza educaţiei muzicale decît într-o măsură insuficientă.

Considerăm că problema este destul de importantă, pentru a constitui obiectul unei planificări făcute cu grijă de un colectiv de muzicieni.

Prima preocupare credem că trebuie să fie de a stabili, într-o primă etapă, problemele de bază ale artei sunetelor, noţiunile absolut necesare pentru cuprinderea de către auditori a înţelesului unei piese muzicale. În această privinţă, noţiunile teoretice elementare, ca şi acelea privitoare la forme şi genuri, trebuie să ocupe un loc de seamă, paralel cu incursiunea în domeniul dezvoltării muzicii de-a lungul veacurilor.

Nu putem stărui îndeajuns asupra necesităţii ca expunerile să fie făcute cu multă atenţie, în spiritul unei cît mai largi accesibilităţi. Într-un chestionar alcătuit la sfîrşitul încheierii unui curs în cadrul Universităţii populare, unii cursanţi au arătat că nu toate prelegerile au fost pe înţelesul lor.

Expunerile în spiritul unui academism arid, utilizarea unei terminologii inteligibile numai de către specialişti, situarea pe terenul unui abstracţionism ermetic, duc la plictiseală şi oboseală, la lipsa de atenţie şi de interes.

În al doilea rînd, planul de acţiune trebuie să cuprindă o alegere raţională după un itinerar cît mai larg şi variat a locurilor de muncă unde trebuie să se ţină conferinţele.

În al treilea rînd, socotim că muzica simfonică şi de cameră nu a fost suficient de explicată maselor largi, în diversele instructaje ce s-au făcut pînă în prezent. Alături de popularizarea muzicii de mase şi uşoare, acţiune în care s-au obţinut rezultate îmbucurătoare, muzica simfonică şi de cameră trebuie să se bucure de aceeaşi atenţie în ceea ce priveşte popularizarea. Dezvoltarea pe o treaptă din ce în ce mai înaltă a receptivităţii artistice a poporului reclamă o preocupare egală pentru toate genurile de muzică, atît cele mai simple, cît şi cele complexe. Trebuie să tindem fără încetare către înţelegerea de către mase a celor mai înalte valori artistice.

Aş mai recomanda o metodă de iniţiere. Din practică s-a constatat că, în faţa unor nedumeriri, cu ocazia ţinerii conferinţelor, unii cursanţi pun întrebări. Cred că paralel cu prelegerile propriuzise, ar fi bine să se programeze întîlniri între compozitori şi oamenii muncii, în care fără solemnitatea unor cursuri profesionale, referindu-se la anumite probleme ce interesează asistenţa, compozitorul sau muzicologul să deschidă discuţiile, în ambianţă tovărăşească, răspunzînd apoi întrebărilor ce se pun.

Pentru realizarea celor de mai sus se cere entuziasm şi stăruinţă din partea membrilor Uniunii, calităţi ce nu ne îndoim că le vom găsi din plin.

DUMITRU CAPOIANU

În urmă cu cîţiva ani, la Uniunea compozitorilor s-a iniţiat o mai eficientă organizare a acţiunii de legătură cu masele, ca împlinire a unei nevoi ce se făcea din ce în ce mai mult simţită în viaţa Uniunii de a adînci contactul cu realităţile înconjurătoare, pe de o parte, iar pe de alta, de a permanentiza, de a ţine mereu vie această preocupare.

Au început de îndată să se propună şi să se organizeze vizite în marile întreprinderi din capitală, în gospodării agricole colective, şi într-un cuvînt a început să se organizeze încetul cu încetul plimbarea compozitorilor noştri prin diversele locuri unde cei doi factori, omul şi munca, puteau fi întîlniţi împreună, puteau fi cunoscuţi în mod direct şi nemijlocit. Spun „plimbarea" pentru că, în acea epocă, vizitele acestea aveau oarecum un caracter turistic, purtau în bună măsură o notă de plimbare duminicală ce se făcea „la iarbă verde", atunci cînd se vizitau gospodării agricole colective, sau răspundeau unui limitat interes de curiozitate în cazul vizitelor în fabrici şi uzine.

De la acea etapă şi pînă astăzi activitatea aceasta a căpătat noi aspecte, s-a dezvoltat, s-a transformat calitativ chiar. De la vizitele acestea de tip vilegiaturistic — şi este cert că nu se putea începe altfel —, nevoia de documentare mai profundă, de cunoaştere în fond a procesului muncii, de apropiere de sufletul şi preocupările omului nou, a început să transforme activitatea aceasta, au început să-şi pună încetul cu încetul amprenta pe ea. De la vizite sporadice, la vizite planificate şi regulate, de la vizite exclusive de compozitori, la organizarea de brigăzi complexe, cu scriitori, artişti plastici, cu oameni de teatru, de la vizite de cîteva ceasuri, la deplasări pe perioade lungi, de săptămîni, în centre muncitoreşti, iată paşi însemnaţi făcuţi înainte în acţiunea de care ne ocupăm. Sîntem însă departe de a fi epuizat toate mijloacele de apropiere a artistului cu viaţa, departe de a spune că am făcut tot ce se putea face. Munca aceasta de-abia acum începe cu adevărat, iar eficienţa ei este în prezent certă. Desigur, este greu să arătăm exact în nuanţele sale infinit de variate, rodul acestei trainice legături stabilite între artă şi viaţă. Aş putea cita un număr considerabil de cîntece de mase, lucrări vocal-simfonice şi simfonice sau de cameră inspirate din entuziasmul constructiv al maselor, lucrări care la rîndul lor sînt menite să dinamizeze mai departe efortul colectiv. Consider însă că rezultatele acestui contact cu realitatea, specific numai artistului liber legat de poporul său, se repercutează pe un plan larg cuprinzător, influenţînd profund şi subtil întreaga viziune şi sensibilitate artistică a creatorului, nutrind elanul şi vigoarea operelor sale, dînd ţel optimismului structural acestora, oferind resurse inepuizabile pentru creşterea fanteziei sale.

Care ar fi altfel explicaţia marei varietăţi tematice a creaţiei noastre, în special în genul cîntecului de mase şi vocal-simfonic şi, mai ales, din ce altă sursă ar putea izvorî forţa emoţională a muzicii noastre decît din aceea — fundamentală — care este viaţa nouă cu minunatele ei aspecte ce ne înconjoară ? Arta muzicienilor cu îndelungă experienţă ca şi aceea a compozitorilor din generaţiile tinere s-a pătruns deopotrivă de suflul acestor transformări, a căror măreţie o cunoaştem cel mai bine pe vatra în care au loc, în uzine, în fabrici, pe ogoare.

Privind roadele acestei acţiuni în raport cu modul în care variatele genuri muzicale reflectă laturile complexe ale vieţii, ne dăm seama că mai avem încă multe de făcut. Se impune ca, paralel cu extinderea ariei de contact cu realitatea, să perfecţionăm şi metodele de cunoaştere, să atingem un înalt grad de înţelegere a sensului faptelor cu care venim în contact. Este necesar să desprindem esenţa, dinamismul, latura caracteristică a aspectelor cotidiene întîlnite, astfel încît opera pe care o creăm să poarte pe aripile ei acest adevăr, să simbolizeze cu forţă noul din viaţă.

Există însă și o altă componentă a acestei activități și anume aceea de a sprijini cu toate forțele posibile, educarea muzicală a marilor mase. În timp ce primul aspect al muncii noastre presupune acțiunea maselor, a terenului asupra compozitorului, cel de-al doilea înseamnă, de data aceasta, acțiunea noastră, a compozitorilor, asupra celor în mijlocul cărora venim. Este vorba de o susținută activitate de îndrumare, de creștere calitativă a educației muzicale a marelui public, de sporirea interesului general pentru muzică. Un mare număr de compozitori afiliați pe lîngă principalele ansambluri de amatori din întreprinderi pentru a le îndruma activitatea și a le călăuzi pașii uneori încă firavi, pe spinosul drum al artei, susțin conferințe cu caracter educativ, întîlniri cu auditorii de felurite grade de inițiere muzicală. Iată metode de lucru verificate în practică în decursul anilor.

Personal, am avut prilejul să cunosc sub multe fețe cele mai sus arătate și să trag învățăminte interesante de fiecare dată. Vreau să mă refer în cele ce urmează la o ocazie recentă și, după mine, concludentă în această privință.

Recent am fost invitatul liceului „A. Toma" din Ploiești pentru a avea o întîlnire cu elevii acestei școli. Nu prea știam bine nici ce urma să le spun și nici cum voi fi primit. Îmi închipuiam sau mai bine zis, mă temeam, că totul va decurge ca la o lecție obișnuită, ca la o oră de curs, ținută de un profesor nou și mă așteptam cel mult la interesul cu care orice școlar privește pe un nou venit la catedră. Îmi și întocmisem un mic punctaj în acest sens și socotisem ca totul să nu dureze mai mult de o oră pentru a nu le răpi copiilor ceasuri scumpe de joacă duminicală.

Ajuns însă acolo, mi-am dat seama că socoteala de acasă nu se prea potrivea cu cea din tîrg. Sala de muzică a liceului era plină pînă la refuz și copiii, în cea mai mare parte elevi în ultimele clase, continuau să vină mereu. Interesul viu al micilor mei ascultători se citea pe fețele lor ca pe o carte clară, larg deschisă. Am renunțat de îndată la punctajul dinainte stabilit și am vorbit copiilor despre mult mai multe lucruri decît mă temeam că o voi putea face. Le-am vorbit despre frumusețea dar și despre răspunderea ocupației de compozitor, le-am spus cîte ceva despre compozitorii noștri, despre muzica de film, căutînd în permanență să le țin atenția trează și să îmbin cît mai armonios cu putință atrăgătorul, ineditul, cu invitația — mereu reînoită pe altă cale și lăsată întotdeauna să se subînțeleagă doar — de a se apropia de muzică. După un ceas și jumătate am încheiat și i-am rugat să-mi pună întrebări. Aceasta a fost partea cea mai interesantă a vizitei mele la Ploiești, de fapt, și trebuie să mărturisesc că am încercat un sentiment de mare plăcere atunci cînd întrebările puse erau de o apreciabilă ținută, cînd, rînd pe rînd, tinerii interlocutori mă întrebau despre lucruri pe care niciodată nu le-aș fi crezut la îndemîna minții lor încă nu pe deplin coapte. Despre treptele culturii muzicale, despre existența probabilă a vreunei ierarhii între genurile muzicii, despre cît cred eu că este meserie, meșteșug și cît este inspirație în creație, despre feluritele legături ale muzicii cu viața, despre cîte și mai cîte alte lucruri frumoase și adînci nu m-au întrebat atunci !...

Se făcuse de mult ora prînzului și micii auditori continuau să se arate doritori să mai afle cîte ceva. În buchețelul de garoafe pe care mi l-au oferit la sfîrșit am văzut reala lor mulțumire, deplina satisfație că, cu prețul sacrificării unor ore de joacă, au aflat lucruri interesante și folositoare. Întorcîndu-mă spre casă mă gîndeam, pe drum, cît de important este să simți tu însuți pulsul vieții muzicale de mase pe care încerci, cît de cît, să o animi de la masa ta de lucru și mai ales, cît de bine este să pipăi dinainte cu piciorul locul unde urmează să pășești peste o clipă.

AUREL STROE

Preocuparea de a contribui la apropierea maselor de marile valori ale artei muzicale constitue azi o trăsătură esențială în activitatea compozitorilor noștri. Prin variate forme, de la contactul direct cu oamenii muncii din fabrici și de pe ogoare, pînă la conferințe și lecții, am cîștigat o considerabilă experiență în acest domeniu. Ne propunem în rîndurile de față să reflectăm asupra unora dintre învățămintele acestei experiențe.

În marea bogăție de lucrări muzicale pe care o posedăm, practica a făcut o selecție, clasînd definitiv unele mari valori. Astfel, începînd cu creatorii de frunte ai stilului polifonic din sec. XV, trecînd prin marile realizări ale lui Monteverdi, Bach și Mozart și ajungînd pînă la piesele capitale ale lui Debussy, Enescu și Stravinski, s-a agonisit un tezaur muzical care se înscrie în rîndul celor mai înalte creații ale omenirii.

De aceea, celui ce dorește să ajungă la o temeinică înțelegere a fenomenului muzical, îi stau la îndemînă opere consacrate pe care se poate bizui în continua sa ascensiune. Treptele pe care le are de urcat fiind solide, efortul său va fi îndreptat mai ales spre descifrarea sensurilor adînci înscrise în aceste opere. Spiritul său critic va trebui să se exerseze într-o etapă mult mai avansată, cînd a asimilat suficient creațiile muzicale consacrate și poate trece la aprecierea fenomenului artistic ce se dezvoltă încă sub privirea sa.

Specific educației ascultătorului este faptul că operele muzicale trebuie ascultate de multe ori, la distanțe mai mari sau mai mici în timp. Bogăția de sensuri a unui cvartet de Beethoven

sau a Ofrandei Muzicale de Bach nu poate fi dezvăluită la o primă ascultare. Motivele acestei dificultăți sînt de ordin obiectiv și subiectiv.

1. Imaginea lucrării se formează pe măsura desfășurării execuției și pot fi reținute amănunte nesemnificative, pierzîndu-se din vedere sensul profund al operei.

2. Limbajul utilizat de compozitor depășește fondul aperceptiv al ascultătorului care este deseori pus în fața unor hieroglife aproape indescifrabile. El trebuie să stabilească legături pe bază de simple comparații sau de analogii, operații care în muzică cer o memorie antrenantă.

3. Pe măsura dezvoltării fondului aperceptiv al ascultătorului, prin faptul că se pot stabili analogii mai multe, aceeași piesă este descoperită din unghiuri mereu altele, întregind treptat o imagine cît mai complexă asupra operei.

4. Posibilitatea de a vibra la diapazonul compozitorului nu este mereu aceeași. Ea variază la fiecare ascultător de la audiție la audiție și astfel de fiecare dată se proiectează alte lumini asupra lucrării ascultate.

Opera de artă, ea însăși, oferă inepuizabile posibilități de a-și releva noi și variate aspecte, răspunzînd unei dorințe de a ne regăsi în ea a fiecăruia dintre noi.

Pentru ca să putem însă pătrunde toată complexitatea unei piese ascultate, trebuie să ne dăm seama și de unele particularități ale limbajului, care în cadrul unei compoziții muzicale este atît de strîns legat de emoția transmisă, încît celei mai fine analize îi scapă putința izolării resortului generator al unui rezultat sonor de structura acestuia. Aci intervine rolul unui îndrumător care să ghideze pe ascultător prin meandrele muzicii ascultate, în felul cel mai direct cu putință, aproape concomitent cu procesul ascultării. Pericolul teoretizărilor excesive trebuie evitat prin clădirea părții esențiale a explicației pe baza piesei ce se ascultă și prin referiri strict necesare numai la alte cîteva piese cunoscute. Utile ni se par și unele analogii care se pot stabili cu alte domenii ale activităților creatoare omenești, mai ales pentru faptul că pot da aripi imaginației ascultătorului. Există și aici pericolul alunecării în acea literaturizare care vulgarizează și, mai rău, denaturează fundamentele piesei ascultate și chiar ale muzicii.

În special analogiile cu literatura, deși ispititoare, trebuie făcute cu moderație și cu prudență, pentru că lipsa de rigurozitate implicată de acest gen, de asemenea poate devia cel mai ușor pe exeget și ascultător de la specificul artei sunetelor. Desigur este util și chiar necesar să ne prevalăm de titluri programatice, de unele temeiuri plastic-descriptive pentru explicarea muzicii atunci cînd, într-adevăr, compozitorii au așezat la baza creațiilor lor astfel de mijloace de edificare a imaginii muzicale. A vorbi însă despre „Simfonia destinului" sau „Sonata lunii" și nu despre Simfonia în do minor sau Sonata quasi una fantasia op. 27 nr. 2, înseamnă a crea o complicație inutilă și chiar periculoasă. Dacă datele biografice pot da uneori sugestii pentru înțelegerea unor aspecte legate de conținutul emoțional al unei piese, în nici un caz ele nu sînt suficiente pentru explicarea realității psihice, extrem de complexe, care stă la temelia procesului de creație. Înlocuirea explicațiilor concrete „pe marginea partiturii" cu o nebuloasă alegorie ușurează în aparență mult sarcina îndrumătorului, din păcate însă îndepărtează pe ascultător de însăși esența muzicii. Există melomani care au învățat pe dinafară comentariile lui Romain Rolland la capodoperile beethoveniene. Din păcate însă în fața muzicii lui Beethoven arată de fapt o dureroasă lipsă de cunoaștere și sensibilitate.

În acțiunea de formare a unui nou public, se mai poate aluneca într-o greșeală, din exces de teoretizare. Se explică muzica ca un fenomen unitar din care se detașează unele aspecte abstracte considerate ca existente peste epoci și stiluri și aproape în afara operelor de artă. Astfel se țin lecții despre melodie, despre polifonie ca artă a înveșmîntării melodiei (?!), etc. făcîndu-se o transplantare forțată a disciplinelor predate în școlile de muzică, la nivelul celor ce nu cunosc notele muzicale. Ne putem întreba, pe drept cuvînt, care din ascultătorii întîlniți deseori în sălile de concert reușesc să aplice cele învățate la lecțiile despre melodie, polifonie, forme, istoria genurilor etc. etc., la cele ascultate ?

Decît să ținem lecții savante, nu ar fi mult mai instructiv să pornim de la o realitate artistică concretă și să găsim alături de ascultători unele trăsături mai generale, aplicabile apoi și altor lucrări ? Ce ar fi dacă, în loc să vorbim despre armonie, contrapunct și uverturi italiene sau franceze, am prezenta în audiție un ciclu de simfonii și de cvartete de Beethoven, în care am explica, mergînd treptat de la cele mai concrete amănunte pînă la probleme de concepție generală ? Deși poate la primul aspect ideea pare de nerezolvat, practic, cu ajutorul unei imprimări pe discuri, sau poate mai operativ, cu o imprimare pe bandă de magnetofon (deoarece se poate întrerupe și relua în orice moment) se pot obține succese însemnate.

Pentru eficacitate însă cred că este indicat să se lucreze astfel cu grupe reduse, în care să existe o comunicare directă între ghid și ascultători. Din experimentarea acestui gen de educație muzicală — care ar ține loc vechilor ședințe de muzică de cameră făcute în cercuri de amatori și care au contribuit la marea dezvoltare a tradiției muzicale în unele țări — cred că s-ar putea trage concluzii importante pentru educarea unui public iubitor de înaltă artă.

În cele de mai sus am schițat cîteva idei generale care desigur, pentru a fi puse în practică, cer unele precizări și adăugiri privind în amănunt procedeele utilizate. Asemenea procedee însă, care să fie cît se poate de directe, și să nu țină seama de rutina de școală sau de înclinație spre pedanterie a unor astfel de îndrumători, ar fi foarte necesare în stadiul actual de dezvoltare a muzicii noastre.

Exprimarea optimismului creator – trăsătură esenţială a muzicii noastre

DUMITRU BUGHICI

Mă bucură discuţia începută în paginile revistei Muzica pe această temă, întrucît ea preocupă pe marea majoritate a compozitorilor noştri.

Cu toţii sîntem dornici a reflecta cît mai bine, mai variat, realităţile vieţii de azi. Succesele mari obţinute pe drumul construirii socialismului, sub conducerea înţeleaptă a Partidului, dau perspectivă şi încredere deplină în realizarea aspiraţiilor poporului nostru.

Conţinutul creaţiei este îmbogăţit în permanenţă în funcţie de modul în care cunoaştem şi înţelegem realităţile vieţii în plină desfăşurare, şi mai ales, ne apropiem de cei ce realizează, ce dau viaţă hotărîrilor partidului, — de oamenii de azi. Găsesc ei întotdeauna în lucrările compozitorilor oglindirea frămîntărilor, a bucuriilor lor ? Cred că nu putem răspunde întru totul afirmativ — deşi succesele obţinute de creatori în această direcţie sînt evidente.

Să luăm un singur exemplu. Nu odată, nenumăraţi compozitori au fost solicitaţi a scrie cîntece despre activitatea desfăşurată în diferite ramuri de producţie. Muncitorii, tehnicienii, inginerii, funcţionarii diferitelor fabrici şi uzine pe care le-am vizitat doresc să cînte succesele obţinute de ei atît în producţie cît şi în viaţa din colectivul respectiv, cum obişnuiesc a spune, doresc un cîntec despre „marca fabricii".

Aceasta este o cerinţă cu totul justificată, dar nu suficient de aprofundată de noi. S-au scris cîntece pe această temă, dar multe din ele au un caracter exterior, schematic, uneori chiar superficial, nu sînt rezultatul cunoaşterii în profunzime a colectivului pentru care s-au scris. Lipsa de cunoaştere adîncă face ca tematica lucrărilor să fie foarte restrînsă. Sînt convins că s-ar putea creea multe cantate, poeme simfonice etc. dacă am fi mai aproape de oamenii pentru care scriem. Discutăm de nenumărate ori în mod mult mai teoretic, abstract — despre accesibilitate, fiecare îşi are părerea sa, dar facem încă prea puţin pentru a afla opinia acelora pentru care scriem.

Uniunea compozitorilor a dobîndit rezultate frumoase în acţiunea de apropiere a membrilor săi de preocupările oamenilor muncii. Prin vizite în fabrici şi uzine, pe şantiere, compozitorii au înţeles mai bine rolul lor în procesul de educaţie artistică a maselor. S-au scris o serie de lucrări de proporţii mai mari, ca rezultat direct al acestor vizite, dar aceasta nu este suficient. Noi scriem despre popor şi pentru popor, şi aceasta înseamnă a ne identifica cu aspiraţiile sale.

În procesul cuceririi noului, al învingerii tuturor obstacolelor ce stau în calea progresului s-au schimbat oamenii, au căpătat o conştiinţă nouă, socialistă, factor decisiv al mersului înainte.

Folosind metoda realismului socialist, punînd în valoare sensibilitatea, talentul, viziunea artistică a fiecăruia dintre noi, sîntem chemaţi să ajutăm acestui mers înainte, creînd lucrări de mare forţă artistică care să îmbărbăteze, să stimuleze pe oamenii muncii şi în nici-un caz să nu-i deprime printr-o muzică înfricoşătoare, lipsită de orizont. Ori cît de dramatică ar fi tema tratată nu avem dreptul să redăm conflictul fără rezolvare, sceptic, deprimant. Arta adevărată, arta realist-socialistă, nu se poate mulţumi în a prezenta viaţa în mod static, fără perspectivă. Angoasa, frica, depresiunea, sînt concluziile artei decadente burgheze, pentru că însuşi viaţa creatorilor respectivi nu oferă altă perspectivă.

În schimb, viaţa noastră cu toate greutăţile inerente mersului înainte, ne dă o încredere deplină în drumul ales, ne dă siguranţa victoriei socialismului şi a comunismului.

Un alt aspect al problemei este modul cum prezentăm această situaţie. Am convingerea că un fals retorism, o exteriorizare „de paradă", un patos „festiv" sînt tot atît de străine nouă ca o „problematică filozofică" fictivă, nejustificată şi de conţinut. Evitarea multor carenţe depinde în primul rînd de perseverenţa autorilor în a găsi mijloacele de exprimare cele mai adecvate conţinutului tematic. Nu cred că se pot da sfaturi în această privinţă, ci doar sublinia un vechi proverb care spune : *„Cine caută găseşte"*.

Pentru încheiere aş dori să mă refer la creaţia proprie comparînd două lucrări cu o tematică comună. De exemplu poemele simfonice „Evocare" şi „Poemul Eroic".

În prima lucrare, dezvoltarea discursului muzical este fragmentată şi nu duce în mod logic spre o culminaţie luminoasă a reprizei. De aceea ea apare puţin forţată, iar ca simbol al victoriei asupra forţelor fasciste care au provocat moartea Doncăi Simo, pare retorică, puţin artificială. În schimb, în a doua lucrare „Poemul Eroic" am urmărit o legătură mai organică între cele trei diviziuni ale formei de sonată (expoziţie, dezvoltare, repriză) în aşa măsură încît repriza — culminaţia lucrării — să apară ca o necesitate logică, o concluzie justificată de conţinutul lucrării. Cred că un studiu mai profund asupra vieţii şi activităţii lui Filimon Sîrbu, ca şi experienţa cu unele lucrări anterioare, m-au ajutat la o realizare mai bună a acestui poem.

Susţin propunerea exprimată de Laurenţiu Profeta în articolul „Exprimarea optimismului creator — trăsătură esenţială a muzicii noastre" * de a organiza în cadrul Uniunii compozitorilor o audiţie cu lucrări care să contribuie la discutarea concretă a aspectelor acestei probleme.

În confruntarea atîtor tendinţe contradictorii, deseori neartistice, din arta actuală, concepţia optimistă a artistului înaintat are evidente semnificaţii. Poziţia sa reprezintă posibilitatea de a împlini funcţiile sociale, culturale sau etice ale menirii sale.

Spun „posibilitatea", deoarece concepţia artistică, oricît de înaintată, nu poate garanta singură reuşita unei opere de artă. Mai este nevoie desigur de ceea ce înţelegem prin talent şi măiestrie, dar şi de autenticitate, de exprimarea nefalsificată a adevărului vieţii.

Problema aceasta a autenticităţii, care ne apare strîns legată de problema optimismului în muzică, are o nelimitată aplicativitate. Bunăoară, în aşa-numitul „avangardism" întîlnim, printre altele, confuzia dintre falsa originalitate şi autenticitate, goana după exprimări „unice", în dauna tocmai a adevărului expresiei artistice. Se uită, adică, necesitatea fundamentală ca artistul să caute exprimarea autentică, pentru că astfel el va putea atinge şi pragul exprimării personale.

În acelaşi fel, unele opere cu o concepţie bine orientată rămîn neconvingătoare din cauza lipsei de autenticitate. Asemenea lucrări nu numai că nu-şi ating ţelul, dar compromit chiar ideile juste pe care încearcă să le vehiculeze. Un exemplu: finalul cu orice preţ „optimist", realizat întotdeauna cu aceleaşi mijloace unilaterale, chiar atunci cînd desfăşurarea *organică* a lucrării nu cere cu *necesitate* o asemenea concluzie. Se poate constata, în acest caz, o discontinuitate în interiorul operei, prin care se trădează intenţia superficială, dogmatică a compozitorului.

Conţinutul ideii de optimism în muzică nu poate fi deci limitat la anumite aspecte formale, cu pretenţie de universalitate, care pot avea valabilitatea lor în unele cazuri, dar care, în alte cazuri, se dovedesc a fi clişee aplicate mecanic, necreator. De aceea, hotărîtoare pentru identificarea concepţiei care a stat la baza unei lucrări nu poate fi decît cercetarea ei în ansamblu, stabilirea orientării ei rezultante şi nu judecarea ei după criterii preconcepute, incompatibile cu o apreciere ştiinţifică. Nu trebuie neglijat, în acest sens, faptul că multe creaţii ale vremii noastre sînt compuse după principii dramaturgice noi, iar judecarea lor în funcţie de tiparele vechilor simfonii sau sonate ar fi o nepotrivire tot atît de mare ca şi, de pildă, aplicarea legilor fizicii clasice la fenomenele din sfera fizicii nucleare.

O autentică viziune optimistă în artă întîlnim în creaţia folclorică. Într-adevăr, în ansamblul ei, muzica populară este o artă esenţialmente optimistă. De la cîntece lirice, pînă la muzica destinată petrecerii, folclorul exprimă nesfîrşite nuanţe de stări sufleteşti, reflectînd viaţa oamenilor care l-au creat. Din toate aceste stări, chiar şi din cele dramatice sau tragice, lipseşte însă disperarea fără liman, sentimentul pierderii încrederii în viaţă, lipseşte adică acel conţinut de idei care se opune categoric noţiunii generale de optimism. În mod corespunzător, mijloacele muzicale pentru exprimarea stărilor sufleteşti amintite sînt de o varietate şi o bogăţie inepuizabile, nelimitîndu-se nicidecum la procedee unilaterale. S-au putut astfel observa conţinuturi poetice asemănătoare transpuse în muzică prin mijloace atît de diferite încît ar pune la grea încercare teoriile preconcepute ale unui cercetător dogmatic.

De aceea, inspiraţia din creaţia populară, inspiraţie care presupune asimilarea organică, autentică a folclorului şi nu reproducerea lui necreatoare, epigonică, poate conduce la o artă cultă de o concepţie adînc optimistă. O asemenea creaţie se va deosebi fundamental de acea parte a muzicii occidentale care se vrea o întruchipare sonoră a existenţialismului. Căci arta trebuie să fie imbold către creaţie, către muncă încrezătoare în viitor şi nu prilej de deznădejde, de izolare. Împlîntarea adîncă a rădăcinilor artei culte în terenul sănătos al artei populare fereşte astfel compozitorul de rătăcirile experimentelor sortite eşecului, şi-i insuflă profundul optimism folcloric. Cu atît mai mult, în creaţia nouă de astăzi, chemată să reflecte viaţa şi elanul constructiv din ţară — generatoarele optimismului concepţiei noastre realiste —, folclorul constituie una din marile surse de inspiraţie.

Optimismul în muzică se conturează astfel cu totul în afara superficialităţii, a distracţiei, a exultării ieftine. El nu exclude marile frămîntări ale spiritului, întrebările referitoare de pildă la descifrarea legilor naturii, întrebări care se pun nu numai savantului ci şi oricărui alt om. Cred chiar că un optimism autentic presupune asemenea conflicte, este rezultatul depăşirii lor. Căci ce alt înţeles ar putea avea cuvîntul optimism decît acela de încredere în viaţă, în om, în nelimitata lui putere de cunoaştere, în viitor? Iar o asemenea forţă spirituală nu poate fi — cum spunea Romain Rolland — „bucuria grasă a sufletului îmbuibat la ieşle", ci „bucuria încercărilor, bucuria durerii, a luptei, a suferinţei învinse, a biruinţei asupra noastră însăne, a soartei cucerite, îmbrăţişate, rodite..." [1])

Ancorarea profundă în actualitate, preocuparea de a oglindi concepţiile de viaţă şi de viitor ale poporului constituie fundamentele optimismului în muzica noastră. De aceea, drept corolar, neîncetata apropiere de viaţă, multilaterala ei cunoaştere înseamnă o necesitate vitală pentru compozitorul care vrea să fie un martor şi un însufleţitor al epocii sale.

---

1) Romain Rolland, *Beethoven, Marile epoci creatoare. De la Eroica la Appassionata*. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR. Bucureşti, 1962, p. 50.

OCTAVIAN L. COSMA

Probleme actuale ale activității muzicologice

Afirmată în prima jumătate a dinamicului nostru veac ca știință a artei sonore, muzicologia și-a creat drumul propriu în constelația disciplinelor artistice. Ea s-a impus cu autoritate datorită importanței obiectului, vastității fenomenului muzical în decursul evoluției sale istorice și datorită diversității și complexității formelor sale de manifestare. Acestora li se adaugă popularitatea artei muzicale, artă în care sensibilitatea creatorilor se identifică cu coordonatele sociale. Astfel apare evident ca o necesitate vitală explicarea și inițierea permanentă a auditorilor prin felurite exegeze muzicologice.

În țara noastră, muzicologia, care își datorează existența, ca știință autonomă, condițiilor favorabile din zilele noastre, se află în plină ofensivă creatoare. E adevărat că muzicologia românească are o vîrstă tînără ca știință, deși începuturile și roadele sale au fost consemnate cu zeci de ani în urmă. Părerile după care în muzicologie nu dispunem de o tradiție sînt infirmate de bogăția materialelor de critică muzicală, istoriografie, teorie și folclor, apărute în periodicele de specialitate si în cotidiane.

Contribuțiile muzicologice din trecut și pînă astăzi trebuie temeinic studiate, ca de pildă acelea ale lui N. Filimon, T. Burada, J. Movilă, M. Cordoneanu, T. Cerne, I. Scărlătescu, M. Poslușnicu, iar apoi cele ale lui M. Jora, G. Breazul, A. Alessandrescu ș.a. Numele unor muzicologi români, îndeosebi folcloriști, au devenit autorități unanim recunoscute și peste hotare. Ne gîndim, de exemplu, la Constantin Brăiloiu, a cărui activitate și ale cărui studii sînt de mare însemnătate științifică.

Preluînd critic moștenirea acestor înaintași ai muzicologiei românești care, animați de dorința vie a răspîndirii flacării mereu mai luminoase a muzicii, au luptat din răsputeri cu vicisitudinile timpului, muzicologia contemporană se afirmă din ce în ce mai puternic prin lucrările și materialele tipărite în Editura muzicală și în presă. Se poate spune fără ezitare că, după succesele modeste dar promițătoare la început iar, în ultimii doi ani, de prestigiu, astăzi muzicologia românească este în plină înflorire.

Elementele tinere care i-au întărit rîndurile, alături de muzicologii experimentați, constituie garanția liniei ascendente pe care muzicologia o va înscrie în viitor, în condițiile optime ce se creează permanent.

Muzicologia de azi (spre deosebire de trecut cînd promotorii ei activau răzleț, împărțindu-și timpul între catedră — spre a-și asigura existența — și condei) beneficiază de două institute de cercetări (Folclor și Secția de istoria artei a Academiei R.P.R.), și de o revistă proprie. Muzicologii sînt încadrați într-o uniune de creație, alături de colegii lor compozitori.

Dacă în trecut au apărut doar cîteva lucrări de muzicologie mai de seamă (avînd desigur multe limite), acum materialele muzicologice apar cu regularitate și, ceea ce este mai important, avînd în general o ținută științifică în toate ramurile. Probitatea științifică și cunoștințele profesionale ale tinerilor muzicieni — rod al unei munci susținute — se îngemănează cu sensibilitatea lor artistică, făcînd posibile aprecieri estetice competente și promovarea spiritului analitic în cercetarea operei de artă. Fără a face o ierarhizare, dorim să menționăm contribuțiile prețioase ale lui Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, George Bălan, Theodor Bălan, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Petre Brîncuș, Ada Brumaru, Gh. Ciobanu, Petre Codreanu, Emilia Comișel, Viorel Cosma, C. C. Ghenea, Romeo Ghircoiașiu, Alfred Hoffman, Șt. Mangoianu, Șt. Niculescu, N. Parocescu, J.-V. Pandelescu, Doru Popovici, A. Porfetye, L. Profeta, Adrian Rațiu, S. Sarchizov, George Sbîrcea, Vasile Tomescu, C. Țăranu, Anatol Vieru, Nina Vieru.

Rezultatele muzicologilor sînt incontestabile și de bun augur. Dar se constată unele deficiențe care se cer remediate. Dezvăluirea lor, fie și parțială, va putea determina adoptarea unor măsuri menite să urgenteze lichidarea acestor goluri.

În fața muzicologiei, armă a luptei ideologice, se află sarcini de mare importanță. Nicicînd pînă în zilele noastre nu s-a manifestat cu atîta forță setea de activitate creatoare a maselor, dorința de asimilare a valorilor spirituale create în decursul istoriei omenirii. Gîndirea muzicologică este cu atît mai mult datoare să înlesnească o înțelegere a muzicii ca fenomen social și cultural, să contribuie la educarea conștiinței socialiste.

Criticul, esteticianul, folcloristul, istoricul și pedagogul, toți laolaltă muncesc în folosul culturii noastre muzicale. Ei trebuie să desfășoare o activitate principială și conștiincioasă îndreptîndu-și preocupările spre coordonatele majore ale vieții și muzicii noastre contemporane. Orice domeniu al muzicologiei este important și necesar în măsura în care servește dezideratelor ideologice de astăzi, cursului viu al muzicii românești. Muzicologia are posibilități inepuizabile în ce privește analizarea lucrărilor noi, generalizarea căutărilor și orientarea creației contemporane, demonstrarea calităților și lipsurilor. Aceasta este în esență legătura capitală a muzicologiei cu viața — pîrghie insuficient folosită. Într-adevăr apar articole și studii consacrate lucrărilor contemporane, personalităților creatoare, evoluției limbajului compozitorilor. Nu se poate afirma, așadar, că se scrie puțin. Aceste articole și studii însă au adesea un caracter mai mult informativ, explicativ, lipsind considerațiile estetice-muzicale și luările de atitudine. Lipsește astfel un tablou real al creației, ceea ce face imposibilă distingerea adevăratelor valori de pseudo-valori.

Lipsește spiritul critic, se constată o oarecare comoditate și un scăzut simț al răspunderii. Aceste probleme au fost dezbătute în revista *Lupta de clasă* și în cenaclurile Uniunii compozitorilor. Totuși îmbunătățirile se lasă așteptate.

Un domeniu la fel de important, dar despre care se discută insuficient, este istoriografia muzicii romînești. Acest fapt se datorește poate, într-o anumită măsură, vechii stări de lucruri, cînd muzica originală era privită cu îngăduință sau, mai dureros, era neglijată. În scopul înlăturării acestor carențe se depun acum eforturi comune pentru cunoașterea muzicii noastre, concretizate în titluri monografice, lucrări eseistice sau de popularizare. Dar ni se pare că încă nu se acordă destulă atenție explorării complete a acestui domeniu.

Privind retrospectiv creația compozitorilor noștri se observă că unele lucrări au ajuns în sălile de concert și spectacol, s-au bucurat de succes, dar viața lor a fost efemeră. Așa dar, s-au pierdut în negura anilor atît titlul lucrărilor cît și numele compozitorilor.

Fără îndoială nu putem admite că în muzica noastră compozitorii din trecut nu au creat lucrări viabile. Idealurile lor estetice, contribuția lor artistică îi situează pe poziții militante, progresiste. Exemplul muzicii lui George Enescu este desigur cel mai strălucit în acest sens. Este cunoscut că în trecutul nu prea îndepărtat Enescu a fost privit ca un mare interpret, iar compozitorul era cunoscut unilateral prin prisma unor lucrări de valoare din prima perioadă a creației sale. Evident că, în urmă cu un deceniu, Enescu nu reprezenta pentru muzica românească, în conștiința maselor, acea mare personalitate unanim recunoscută astăzi, deoarece creația sa era în mare parte necunoscută. Odată cu intrarea lucrărilor sale pe marea poartă a repertoriului concertistic și muzical-dramatic, creația enesciană trăiește cu intensitate în inimile iubitorilor de muzică iar cărțile de muzicologie, studiile și articolele publicate au aprofundat actul viu al interpretării și creației, afirmînd concludent geniul enescian. George Enescu este pe drept cuvînt considerat astăzi ca cel mai proeminent muzician romîn, unul dintre creatorii contemporani de răsunet universal.

Se naște în mod firesc întrebarea : nu avem și alți compozitori din trecut care merită o mai mare atenție decît li se acordă deocamdată, uitați pe nedrept, insuficient reprezentați în concerte, spectacole sau studiați în lucrări de muzicologie ? Cercetarea creației compozitorilor aflată în biblioteci ne poate releva lucrări de valoare. Ne gîndim la Ed. Caudella, Ștephănescu, Otescu, Lipatti, A. Zirra, Golestan, Rogalski și alții.

În această privință muzicologilor le revine o datorie de onoare. Cu cît mai temeinic se va scrie despre compozitorii noștri și cu cît mai adînc se va analiza creația lor, cu atît aceștia vor fi mai prezenți în viața muzicală.

Totodată credem că mai avem încă multe de făcut pentru popularizarea realizărilor muzicii noastre peste hotare. Voluminoasele enciclopedii și lucrări de specialitate străine o ignorează adesea ; de asemenea, interpreții în repertoriile lor. Acest lucru se explică prin faptul că prea puține partituri și materiale despre muzica românească sînt răspîndite peste hotare.

În cele de mai sus ne-am referit la compozitorii a căror creație este demnă de a fi executată și astăzi. Dar pot exista cazuri cînd creația unui compozitor nu mai prezintă decît un interes documentar, oferind lectorului, pedagogului, muzicologului și auditoriului cunoașterea unei epoci trecute. În astfel de cazuri compozitorii respectivi trebuie apreciați pentru rolul pe care l-au avut în evoluția muzicii noastre, pentru aportul lor la cristalizarea stilului în creația românească.

E regretabil că uneori, pentru a se ilustra caracterul convențional al stilului unui compozitor din zilele noastre, se recurge la comparația, în sens pejorativ, cu unii compozitori înaintași. Ar fi mai util ca, în loc să insistăm excesiv asupra limitelor — desigur existente — ale compozitorilor noștri din trecut, să căutăm a releva aspectele pozitive, să identificăm contribuția lor la dezvoltarea muzicii noastre profesionale, să încercăm a stabili precis valoarea și locul pe care îl ocupă în istoria muzicii românești. În acest sens se resimte necesitatea unor monografii sau studii consacrate compozitorilor înaintași. Lipsesc aproape complet studii despre muzicieni ca Mandicevschi, C. Nottara, Timotei Popovici, A. Catargi și alții.

Avem impresia că puțini cunosc în ce constă valoarea contribuției spre exemplu a lui Flechtenmacher din punct de vedere intonațional la cristalizarea muzicii naționale, a lui Gh. Dima în dezvoltarea liedului și genului vocal simfonic, a lui Stephănescu și Caudella la dezvoltarea simfonismului autohton și așa mai departe. În fond, căutările lor constituie încercări de afirmare a specificului național la înălțimea cuceririlor universale. Fără aceste contribuții muzica profesională românească ar fi întîrziat să se afirme. Adeseori s-a putut citi în lucrările muzicologilor că Enescu a sintetizat cuceririle înaintașilor, dar o demonstrare convingătoare a acestei teze, din păcate, nu ne-a fost dat să citim.

În această ordine de idei, și interpreții și instituțiile muzicale manifestă un interes scăzut pentru includerea în repertoriu a lucrărilor mai puțin cunoscute. Este cît se poate de stranie atitudinea Teatrului Muzical din Galați față de prima operă românească cu tematică istorică socială „Petru Rareș" de E. Caudella, pe care a renunțat să o prezinte publicului, deși o avea înscrisă în repertoriu și fusese studiată în bună parte. Aceeași atitudine de neînțelegere față de creația originală valoroasă din trecut a manifestat și Opera de stat din Cluj, care a amînat iarăși premiera operei bufe „De la Matei citire" de I. Nonna Otescu terminată de A. Stroe.

Simpla preluare a creației compozitorilor din trecut nu e deajuns. Ar trebui să manifestăm un interes mai puternic pentru trecutul muzicii noastre, să scriem cît mai mult despre el, cu probitate științifică, pasiune și desigur poziție critică.

Lucrările monografice menite să popularizeze figurile muzicienilor noștri sînt primite cu entuziasm. Cărțile consacrate cîntăreților Darclée, Elena Teodorini și Leonard s-au bucurat de mult succes, dar aceste figuri proeminente nu au fost singurele care au dus peste hotare faima artei noastre interpretative lirice și care au răspîndit operele consacrate în masele iubitorilor de muzică de la noi. Pe cînd lucrări despre Popovici-Bayreuth, Traian Grozăvescu, Florica Cristoforeanu, Viorica Ursuleac, Elena Drăgulinescu-Stinghie, George Folescu, Dimitrie Onofrei și alții ?

În ultima vreme se vorbește insistent despre necesitatea elaborării tratatului de istorie a muzicii românești. Este, fără îndoială, o problemă de bază a muzicologiei noastre. Pe această linie, articolele publicate de revista Muzica privitoare la periodizarea muzicii noastre sînt bine venite. Din păcate însă, și în acestea se reflectă carența istoriografiei noastre : stăpînirea insuficientă a materialului muzical. Din această cauză, periodizarea, în ansamblu judicios concepută, apare prea generală, schematică, nelegată de fenomenul artei sonore. În dosul unor considerații

— deşi merituoase — dispare însuşi obiectul periodizării, care este muzica. Acest fapt nu este întîmplător deoarece pînă astăzi sînt puţin cunoscute documentele muzicale, deşi s-au înregistrat în această direcţie unele progrese. În urmă cu trei decenii erau considerate aproape inexistente documentele muzicale romîneşti din epoca feudală. Manifestîndu-se un oarecare interes pentru acest domeniu, au fost scoase la lumină codice, culegeri şi relatări privind viaţa muzicală, de care dispunem în prezent. Totuşi au mai rămas surse insuficient cercetate. Cît despre muzica profesionistă, ea era considerată pînă nu de mult inexistentă în ce priveşte secolele trecute. Între muzica profesionistă a secolelor XV—XVIII şi cea a secolului XIX, de pe acum se pot stabili caractere distinctive deoarece muzica de orgă, tabulaturile, formaţiile instrumentale de curte, şcolile bisericeşti de cîntăreţi, sînt produsul muzicii profesioniste, aflate într-un anumit stadiu de dezvoltare. Sîntem încredinţaţi că documentele vechi psaltice aflate în mînăstiri sau intrate în marile noastre biblioteci, vor completa tabloul muzicii din perioada respectivă. Şi numai atunci se va putea trece, în adevăratul sens al cuvîntului, la elaborarea istoriei muzicii romîneşti.

Deci opinăm pentru măsuri operative adoptate de biroul secţiei de muzicologie cît şi de alte colective competente în această problemă, pentru pregătirea elaborării *istoriei muzicii, prin studierea tuturor izvoarelor muzicale* vechi. Ar fi de dorit ca cercetarea unui document să nu se rezume la semnalarea lui ci să fie aprofundată valoarea sa muzicală şi semnificaţia social-culturală pe care o prezintă.

Teza potrivit căreia istoria muzicii romîneşti dinaintea veacului trecut trebuie strîns împletită cu istoria muzicii populare, ni se pare întemeiată. Aceasta presupune plasarea, în centrul preocupărilor noastre, a studierii genurilor populare, folosindu-se metoda analitică. Este utilă, fără îndoială, şi metoda comparativă, cu condiţia ca ea să fie folosită ţinînd seama în primul rînd de toate caracteristicile fondului autohton. De aceea folcloriştii ar trebui să se ocupe îndeaproape de *istoria* cîntecului popular. E absolut necesar, pentru scrierea istoriei muzicii noastre, să existe lucrări capitale, nu neapărat de mari dimensiuni ci de adîncime, referitoare la specificul melosului nostru popular.

Metoda de lucru cea mai indicată în cercetarea muzicologică este cea a întemeierii ei pe izvoarele autentice (partitura sau documentul original). Prea des se întîlnesc analize istoriografice axate exclusiv pe ceea ce a spus cîndva cutare sau cutare mînuitor al condeiului. Să nu uităm că în trecut, aceştia şi-au scris lucrările în anumite condiţii, privind fenomenul muzical dintr-o optică adeseori discutabilă. Fără îndoială, confruntarea cu izvorul autentic presupune o muncă grea de cercetare şi documentare. Ea este însă absolut necesară.

Pînă atunci, în zadar vom vorbi la modul general despre compoziţiile bunăoară ale lui Tudor Flondor. Dacă nu le vom cînta la pian noi muzicologii, dacă nu le vom auzi, ele vor rămîne literă moartă şi ca atare nu le vom putea niciCînd aprecia. Documente există în cantităţi considerabile ; altfel cum se explică faptul că numai despre înfiinţarea operei din Bucureşti a fost posibilă editarea unui volum de către Vămăşescu ? Sau, ca să luăm alt exemplu, Aurel Eliade, pe baza unor materiale legate de cariera sa lirică şi pedagogică, a putut tipări o lucrare voluminoasă.

Neîndoios, muzicologul intervine, selectează materialul, dar este cert că dispune în prezent de un material documentar imens. Se întîmpină o dificultate în activitatea noastră prin faptul că aceste documente sînt împrăştiate în diverse biblioteci şi fonduri particulare. Va trebui studiată problema concentrării în deosebi a manuscriselor muzicale, partiturilor, atît ale compozitorilor din trecut cît şi ale celor de astăzi, într-o singură instituţie, de preferinţă biblioteca Uniunii compozitorilor.

Profunzimea muzicologiei noastre derivă din fondul ideilor tratate, din felul în care acestea sînt axate pe trăsăturile stilistice ale compoziţiei analizate, dar în acelaşi timp şi din varietatea problemelor abordate.

Din acest punct de vedere ni se pare plină de interes încercarea de a situa fenomenul creaţiei noastre în cel al muzicii universale, considerîndu-se creaţia romînească ca o verigă în lanţul culturii mondiale. Totodată se cere o participare mai activă a muzicologilor la popularizarea creaţiei romîneşti în revistele de specialitate de peste hotare. Trebuie să luptăm cu ardoare, neprecupeţind nici un efort, pentru afirmarea culturii muzicale romîneşti peste hotare. Dispunem de lucrări de certă valoare, apreciate de mulţi străini care le-au ascultat şi e necesar să se întreprindă cu mai multă iniţiativă şi pasiune această acţiune de răspîndire.

O altă problemă ce se profilează la orizontul muzicologiei noastre este studierea, alături de creaţia şi viaţa muzicală, a gîndirii muzicale romîneşti înaintate din trecut. Viorel Cosma a întocmit în cîteva volume, bibliografia materialelor muzicale tipărite aproximativ în cursul ultimilor 100 de ani. Ne întrebăm cine cunoaşte această vastă activitate de răspîndire a muzicii, activitate militantă pentru o artă realistă, legată de năzuinţele maselor populare, pe care au desfăşurat-o predecesorii noştri în focul unor polemici adeseori ascuţite ? Gîndirea muzicală romînească a dezbătut idei estetice deosebit de interesante şi valoroase şi de aceea este reprobabilă trecerea sub tăcere a acestui important sector al culturii noastre naţionale. Menţionăm că bibliografia alcătuită de V. Cosma nu este completă, deoarece ea priveşte în mod parţial activitatea critică desfăşurată în presa cotidiană. Vor trebui canalizate eforturile şi înspre elaborarea unor volume de studii critice consacrate muzicologiei din trecut şi de azi. Se impune de asemenea studierea şi reconsiderarea unor personalităţi marcante ale muzicologiei din trecut ca, bunăoară, Constantin Brăiloiu. Editarea unor volume, culegeri de articole, va umple un gol resimţit în momentul de faţă. Unii dintre compozitorii din trecut au lăsat numeroase materiale privind muzica noastră populară, legătura ei cu creaţia profesionistă şi altele, păstrate azi în diverse arhive. De pildă D. G. Kiriac a desfăşurat pe această linie o bogată activitate ce se cere scoasă la lumină întrucît de la el porneşte cercetarea folclorică ştiinţifică continuată de Brăiloiu.

Se constată, din păcate, în ansamblul activităţii muzicologice, o sferă încă insuficient de cuprinzătoare. În afară de monografii, lucrări de istoria muzicii, şi de cele cu caracter teoretic şi didactic, nu se înregistrează alte tipuri de lucrări. Va trebui insistat pe viitor mai mult pe memorialistică (să nu uităm că asemenea lucrări ne-au lăsat Enescu, Caudella, Lînariu etc.), pe culegeri de articole şi scrisori, pe lexicoane. Practica muzicologică demonstrează

necesitatea cunoașterii corespondenței și a tuturor materialelor personale ale compozitorilor. În ele se reflectă concepțiile despre viață și artă ale creatorilor, idei despre anumite lucrări, geneza acestora și multe alte probleme care înlesnesc înțelegerea muzicii lor. Sîntem convinși că pînă cînd o bogată documentație privitoare la viața lui Enescu nu va vedea lumina tiparului, nu se va putea scrie adevărata monografie a marelui compozitor. Prin această afirmație nu intenționăm să diminuăm însemnătatea lucrărilor cu caracter monografic apărute. Dimpotrivă, avem o deosebită prețuire pentru munca depusă, pentru pasiunea cu care s-a scris, dar în același timp ne dăm seama că autorii acestor lucrări nu s-au aflat în posesia tuturor surselor cu caracter bibliografic.

Ar fi greșit să se creadă că alcătuirea unui volum de culegeri, de articole sau scrisori, ar reprezenta în sectorul muzicologic, o activitate minoră. Pentru fiecare din aceste volume, pe care le așteptăm să apară, se impune o vastă documentație și erudiție din partea redactorului, un studiu introductiv și comentarii temeinice care nu se pot improviza.

Multiplele probleme care se află în fața muzicologiei noastre reclamă o preocupare permanentă din partea muzicienilor, necesită colective întregi de cercetători care să se ocupe de elaborarea istoriei muzicii românești. În numeroase țări munca muzicologică este întreprinsă în institute speciale de muzicologie. Asemenea institute, după cum am văzut, există și la noi în țară. Ar trebui, după părerea noastră, să se studieze problema întăririi nucleului de la secția muzicală a Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R.

S-ar putea întrevedea pentru viitor chiar fuzionarea secției muzicale de mai sus cu Institutul de folclor, în Institutul de muzicologie și folclor. Aceasta deoarece și istoriografia muzicală și folclorul sînt ramuri ale uneia și aceleiași discipline științifice. Numai astfel ne-am putea concentra toate eforturile în scopul studierii bogatului patrimoniu al muzicii noastre, parte integrantă a culturii naționale.

În cele arătate am împărtășit cîteva din problemele care ne frămîntă și care se cer privite cu mai multă atenție. Sîntem ferm convinși că în viitorul apropiat multe din ele vor intra în sfera preocupărilor muzicologilor. E nevoie de eforturi comune, profunzime, pasiune și probitate științifică. Acestea sînt, credem, probleme vitale ale muzicologiei noastre și rezolvarea lor este imperios necesară.

GHEORGHE FIRCA

O nouă etapă în creaţia lui Mihail Jora: Baletul „Întoarcere din adîncuri"

Creatorul autentic evoluiază întotdeauna înlăuntrul unor coordonate precise. Ele sînt acele ale unei sensibilităţi specifice, ale unei sfere cît mai largi, dar unitare, de inspiraţie din realitate şi din propria lume sufletească, cărora le convin nu *oarecare* moduri de exprimare ce i-ar sta autorului la îndemînă prin ştiinţă şi îndelungă experienţă, ci *anume* forme şi genuri.

Creaţia recentă a maestrului Mihail Jora, în cele două domenii: liedul şi baletul pe care ne-am obişnuit a le numi drept ctitorii ale sale în arta noastră muzicală, îndreptăţesc astfel de reflexii. Sînt genurile ce par în primul rînd a se integra viziunii artistice a lui Mihail Jora, viziune dominată de plasticitatea deosebită (aproape programatică) a imaginii muzicale, de culoarea vie, meridională, de filiaţia între umorul, aşa cum îl cunoaşte arta populară şi sarcasmul dezinvolt, şi de un lirism neromantic în esenţă, aflat sub controlul unui spirit clasic mereu lucid şi dătător de echilibru.

Sub semnul acestor multiple trăsături ale sensibilităţii artistului, ce reprezintă tot atîtea luări de contact cu realitatea, se petrece la Mihail Jora fuziunea şi coexistenţa aproape unică, şi nu numai în orizontul muzicii romîneşti, a două genuri atît de îndepărtate ca specific, cum sînt liedul şi baletul. Fiecare din aceste două domenii suscită un interes egal atît în ceea ce priveşte plasarea în istoria culturii muzicale romîneşti cît şi ca apreciere valorică artistică propriu-zisă, ambele constituind teme de o mare însemnătate ce se impun cercetătorului.

Urmărind linia evolutivă a compozitorului pe tărîmul baletului vom constata că aceasta nu dezice nici viziunea compozitorului şi nici acele trăsături, de care aminteam, specifice sensibilităţii sale ci dimpotrivă ele se suprapun caracteristicilor generale şi tradiţionale ale genului. A rezultat astfel genul de balet romînesc, căruia îi mai erau însă necesare adăugarea a încă două coordonate, acelea ale unui limbaj coregrafic şi muzical de inspiraţie folclorică şi ale unei tematici legate de viaţa poporului.

În ceea ce privesc ambele coordonate, compozitorul însuşi, făcînd un bilanţ din perspectiva maturităţii creatoare le subliniază oportunitatea:

„Ce vrea să zică balet romînesc?

O artă coregrafică făurită de dansatori romîni, pe muzică scrisă de compozitorii romîni, pe subiecte din viaţa romînească, pe mişcări şi ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare romîneşti".

Asemeni folclorului care a intrat în retorta de creaţie a compozitorului în diferite proporţii, în funcţie de conţinutul ce se cerea exprimat, temele preferate de Mihail Jora nu sînt întotdeauna aceleaşi.

Ocolind simplul „etnografism". compozitorul a înţeles să redea, încă cu prima lucrare, baletul „La piaţă" o icoană socială vie a vieţii romîneşti, tinzînd spre o replică paralelă, de specific scenic-muzical, a comediei de tip caragialesc. Necesităţi de alt ordin creator — explicabile în evoluţia unui spirit în continuă căutare de noi orizonturi, de noi resurse artistice — l-au îndreptat spre scrutarea psihologică a fiinţei umane ca şi spre unele evocări cu caracter intim, chiar romantic, ca în baletele „Curtea veche" şi „Demoazela Măriuţa".

Se ridică acum firească întrebare: de ce motivul basmului nu apare de la început în creaţia coregrafică a compozitorului? Răspunsul este simplu, fiind oferit de o perspectivă, cît de sumară, asupra evoluţiei creatorului. Mihail Jora s-a ridicat, atît în timp cît şi prin temperament, ca un creator modern. Hotărît, drumul bătătorit al baletului romantic, cu înclinaţia sa frecventă spre basm, spre poveste nu-i oferea acestui creator îndrăzneţ garanţia unei dezvoltări viguroase şi pe un drum realist a genului. Şi astfel Mihail Jora a înţeles să păşească cu fermitate pe drumul cunoscut al baletului său. Nu putem da încă un răspuns definitiv unei alte întrebări şi anume: de ce, într-o vreme în care Igor Strawinski se îndreaptă spre lumea mitului, a elementarului — or Mihail Jora a pătruns adînc în muzica marelui creator contemporan — acest univers al inspiraţiei îi rămîne totuşi străin? Putem constata în schimb preferinţa tîrzie pentru mit, dar pentru un mit interpretat într-o altă manieră şi după alte principii de viaţă decît cele stravinskiene, ce dovedeşte tocmai evoluţia spre contemporan, maturizarea artei lui Mihail Jora.

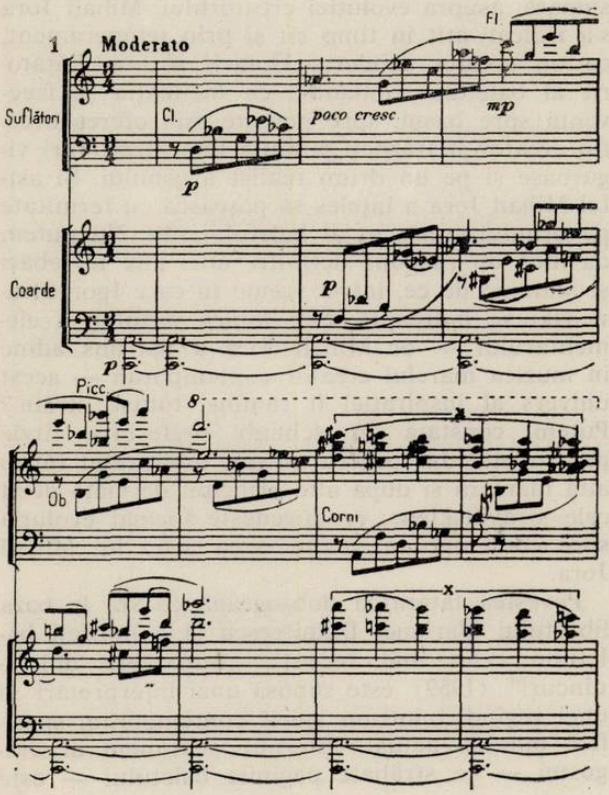
Povestea tătărască dobrogeană ce stă la baza libretului Marianei Dumitrescu şi a muzicii baletului celui mai recent: „Întoarcere din adîncuri" (1959) este supusă unei interpretări şi unei regîndiri într-un spirit contemporan, specifică omului actual. Eternul sentiment al dragostei — ce străbate paginile baletului — este

desprins din cadrul său de basm (nu întrutotul însă din cadrul coloritului oriental) pentru a-i adînci prin muzică şi prin gest semnificaţia profund umană.

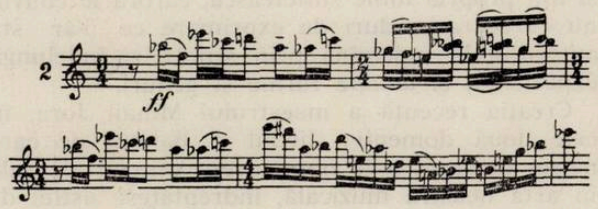
Prin semnificaţia sa baletul „Întoarcere din adîncuri" depăşeşte o sferă strict naţională, avînd cei mai mulţi sorţi de izbîndă de a deveni o valoare de circulaţie mai largă. Determinantă, în cele din urmă, rămîne realizarea artistică pe care o nădăjduim confirmată de mult aşteptata prezentare integrală a acestei lucrări, de examenul scenei şi al publicului.

Actul al II-lea „Nunta tătărască" — a cărui muzică a fost prezentată în concert — este momentul central al baletului. El debutează printr-un mic preludiu, *Moderato*, care în intenţia compozitorului pare a avea nu atît destinaţia unui fundal muzical de atmosferă al scenei încă neanimate (ca de pildă în baletul „La Piaţă"), căci implică semnificaţii infinit mai adînci, legate de ideia poetică centrală. Senzaţia de ireal, de vis, ce se degajă încă de la început, este suprapusă unei expresii oarecum crispate şi permanent tragice, depăşind lumea convenţională de basm, în favoarea comentariului umanizant şi filozofic al artistului faţă de eroii săi, tot aşa cum prologul vechilor tragedii încerca să cîştige sentimentele de compasiune ale mulţimii pentru soarta unor personagii — fie ele şi acelea aparţinînd mitologiei.

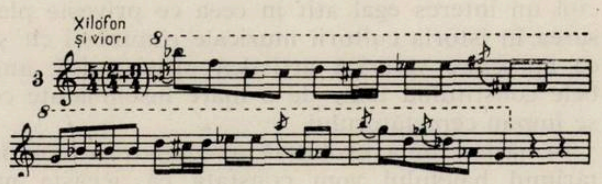
Muzical, totul se realizează cu desăvîrşită simplitate : peste o pedală de *la* a coardelor grave se insinuiază un motiv de sexte ascendente, într-o manieră de imitaţie liberă (precipitată printr-o stretta) care, cu excepţia pedalei, nu cunoaşte niciun alt centru imprimînd discursului un sesizabil profil linear :



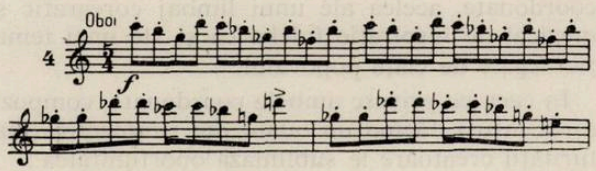
Din nou distanţate, imitaţiile poposesc într-un cuplu de acorduri cromatice descendente („X") care, începînd cu „bătăile" orologiului din „La Piaţă", se întîlnesc adesea în ansamblul de mijloace armonice ale compozitorului. În spiritul acestor acorduri distribuite coardelor divizate, cornilor, oboilor şi flauţilor, se face trecerea spre cea dintîi melodie conturată tematic, intonată de primul trombon şi de fagot, căruia îi răspunde motivul tălăngit, în triole, al primului corn şi clarinetului. Cu freamătul crescînd al orchestrei piaţa satului se animă ; pasagii nervoase în şaisprezecimi, la coarde şi suflători, se constituie curînd, pe aceeaşi bază ritmică, în intonaţii transfigurate de dans ce vor reveni pe parcursul lucrării, trădînd intenţii de leit-motiv.



O melodie liniştită a oboilor aminteşte prin triolele sale motivul tălăngit al cornilor. Un copil aduce flori miresei. Grupul de şaisprezecimi, întrerupînd „con ira" ofranda nevinovăţiei adusă gingăşiei feminine, închipuie alungarea — după un vechi obicei tătar — a copilului. Scena se repetă, cu viteza imaginilor caleidoscopice pentru ca un *Allegro vivace* să-i repună, însfîrşit, în drepturi pe cei mici. „Dansul copiilor", ce urmează, se axează pe o melodică sprinţară în măsură de 5/4 încredinţată la început viorilor, a căror sonoritate este pigmentată de timbrul sec, dar sugerînd veselia, al xilofonului :

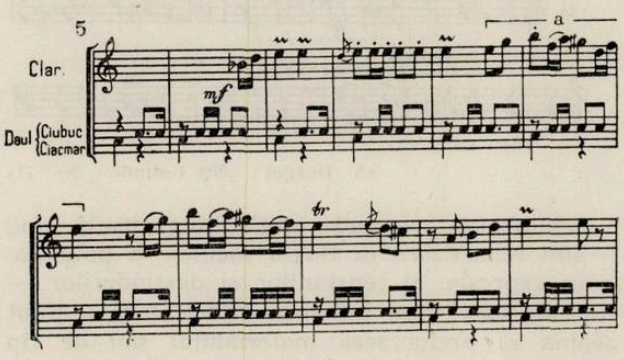


O scurtă intervenţie a oboiului este singura care se vădeşte mai apropiată (cu toată culoarea ei cromatică) spiritului intonaţional al cîntecelor de copii :



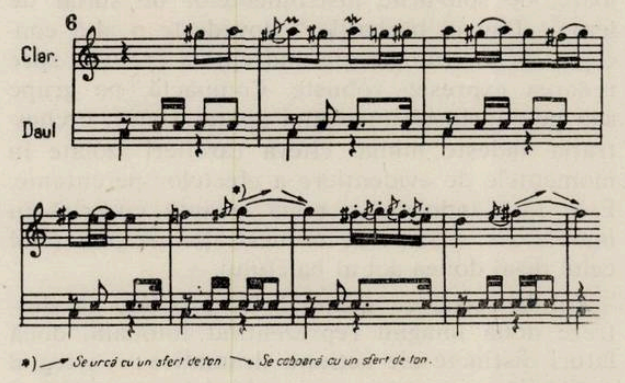
Cu „Dansul fetelor" pătrundem în climatul mai pronunţat oriental (ce domină de aci înainte muzica baletului) al ritualului nunţii, cu dansurile şi

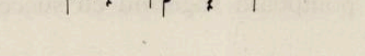
suita ei de obiceiuri adînc legate de tradiție. Într-un *Allegretto assai*, „Dansul fetelor" este creionat în linii învăluitoare, molatice, sugerînd parcă mișcări grațioase ale dansului. Impresia este datorată nu numai temei clarinetului ci și acompaniamentului ritmic al daulului — instrument de percuție tătar (tobă cu două membrane, una lovită cu o bucată de lemn numit ciacmar, iar cealaltă cu o nuia numită ciubuc, ceea ce are drept rezultat deosebirea de înălțime și timbru a sunetului) :



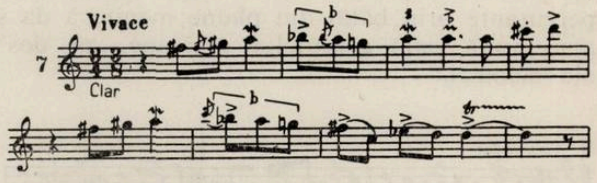
Însoțind uneori melodia, prin identitate a valorilor sau alte ori suprapunînd-o complimentar peste ritmul acesteia, acompaniamentul denotă o viață ritmică proprie, organică. Singura legătură constantă pare a fi aceea dintre formula melodică „a" și ritmul corespunzător ei, a cărei revenire, cu frecvența unei particule „refren" din genurile folclorice de joc și rituale (cele din urmă aparținînd sistemului giusto silabic), este acompaniată aproape fără excepție, de același desen ritmic.

„Melodia" daulului are prezentă în scheletul ei o unică formulă (primele două măsuri din ex. 5) ce revine într-un număr destul de restrîns de variante ritmice, combinate însă cu multă fantezie între ele. Chiar de la început, se observă o aglomerare treptată a șaisprezecimilor, aglomerare ce va ceda locul formulei originare de îndată ce clarinetul intervine cu secțiunea B a formei de lied, în care e scris dansul (o melodie mai cromatizată și cu alunecări netemperate) :



Dar și aci, acompaniamentul se ordonează noii secțiuni a formei, prin apariția unei modificări în corpul celulei inițiale :  precum și a unei formule noi : cea din urmă părînd a sublinia printr-un impuls ritmic deosebit „alunecările" din melodia clarinetului. Repriza tematică (îmbogățită sonor prin intervenția viorilor în acut, și prin variație melodico-ritmică) este secondată de o repriză ritmică, în care sînt încorporate însă și formulele dobîndite în secțiunea centrală.

Ne aflăm în prezența unei structuri biritmice deosebit de interesante ce răspunde nu doar cerințelor de evocare „etnografică" a stilului de dans oriental ci rezultă firesc din specificul materialului muzical, dezvoltînd, cu o deosebită subtilitate „latențele ritmice" ale melodiei (necesitatea impulsionării și sublinierii unor celule dinamice ale melodiei dar și relaxarea și crearea posibilității liberei desfășurări a altora dintre ele). Un scurt dar vijelios intermezzo, în care predomină formula leit-motivului de la ex. 2, lasă să cadă o adevărată „perdea" sonoră între dansul anterior și acela următor, „al flăcăilor", perdea ce favorizează, în fapt, o legătură ingenioasă între aceste secțiuni, prin dublul efect al contrastului și al continuității. Este vorba, în primul rînd, de deosebirile de caracter, „Dansul flăcăilor" exaltînd vigoarea și agerimea :



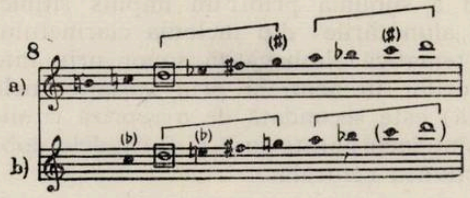
în timp ce continuitatea poate fi sesizată în păstrarea supremației solistice clarinetului (împinsă poate la limită) ca și aceea a daulului care constituie însă canavaua unor noi combinații instrumentale : coarde — con legno, harpă și pian cu efect percutant.

Dacă „Dansul fetelor" se axa pe o metrică uniformă împodobită cu acea dantelărie fină a acompaniamentului poliritmic, tema dansului de față instaurează în schimb antiteza metrică : 3/4 și 3/8 (măsurile aflîndu-se în raport de paritate) din care rezultă o creștere a pulsului ritmic dar în același timp o independență mai limitată a acompaniamentului (ce cîștigă doar în volum prin adăugarea la sunetele dansului a sonorității noilor instrumente arătate). Ca schemă a formei, „Dansul flăcăilor" este un lied mare cu trio, deși, în realitate, se constituie pe un principiu larg de variație :

1. Însăși tema inițială (ex. 7) — punctul de plecare al prefacerilor ritmico-melodice — odată cu repetarea ei, aduce o primă tranșă de *modificări ornamentale* și o diferită distribuire a apogiaturilor și mordentelor.

2. Îndepărtarea de tema inițială a părții mediane din prima secțiune a liedului (un solo al oboiului) este încă mai subliniată sub aspectul modificărilor melodice și modale. Raportîndu-se la același finalis, cele două secțiuni vădesc însă

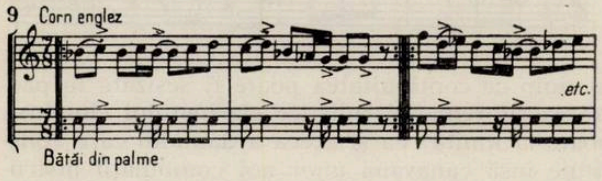
o alcătuire modală diferită precum şi o altă pondere a elementelor tetracordale în cadrul melodiei :



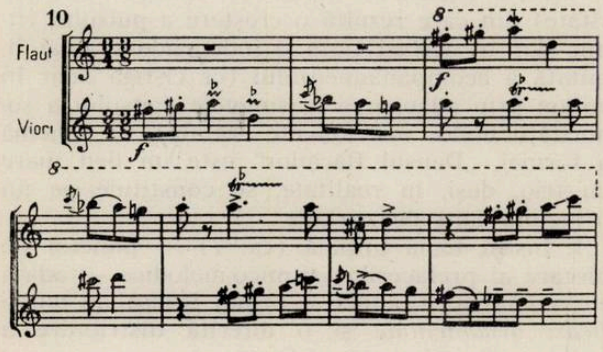
La o atentă observaţie a acestui fenomen se constată faptul că filiaţiunea dintre secţiuni, care are loc pe *baza principiului variantelor* întîlnit în muzica populară, ceea ce explică prezenţa intactă a formulei b (ex. 7) din prima temă, în noua temă.

Revenirea primei secţiuni mici a liedului aduce un spor de sonoritate şi dinamizare a discursului prin contrapunctarea în canon la octavă a temei (posibilă datorită periodicităţii în revenirea din două în două măsuri a metrului de 3/4 şi de 3/8 — distanţă la care se şi realizează de altfel canonul).

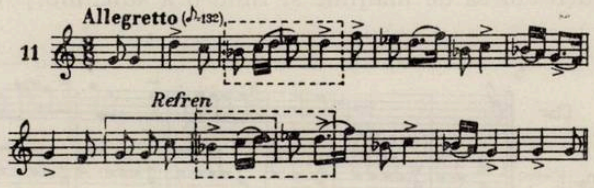
În „trio" se instaurează un nou climat metro-ritmic, concentrat de astă dată în măsura unică de 7/8. Sonoritatea nazală, uşor comică a cornului englez este surprinzătoare după cum neaşteptată este şi înlocuirea tuturor intervenţiilor percutante prin bătăi din plame menite a da şi mai multă viaţă accentelor şchioape, „pe dos", ale melodiei :



Amplificînd considerabil atît părţile orchestrei ce aparţin osaturii ritmice cît şi pe acelea participante în expunerea tematică, prima secţiune mare a liedului revine în canon :



Modificări noi în profilul temei vin să evidenţieze cel de-al treilea principiu de variaţie care animă această parte a baletului şi pe care îl discernem ca avîndu-şi originea tot în structura cîntecului popular. Ne referim la o anumită corelaţie existentă între unitatea intonaţională şi variaţia ritmică, variaţie ce permite dezvoltarea dintr-un desen melodic mereu acelaşi a unor figuri ritmice noi. Fenomenul dă naştere unor interesante forme arhitectonice, ca de pildă individualizarea pseudorefrenului (considerat îndeobşte ca aparţinînd spiritului ritmico-melodic al versului) în colindă.



(S. Drăgoi : „303 Colinde", Nr. 71)

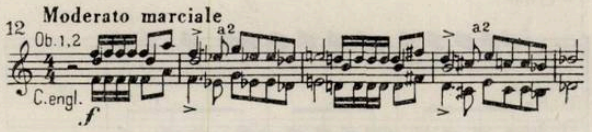
Schimbarea conferă motivului sensuri noi, o altă repartizare în fluxul melodic a potenţialului expresiv, al tensiunilor şi destinderilor — fapt de care, fără îndoială, Mihail Jora a ţinut seamă în prelucrarea materialului său de tip folcloric şi care în creaţia unui Bela Bartok („Muzica pentru coarde, celestă şi percuţie" şi mai ales „Sonata pentru două piane şi percuţie") sau George Enescu („Simfonia de cameră") este ridicat la rangul unui principiu generalizat de formă, al unui principiu de dezvoltare motivică necunoscut de muzica clasică anterioară.

Din nou legătura dintre dansuri este încredinţată unui intermezzo, care într-un spirit întîlnit pînă acum, redă rumoarea din piaţă. Îi urmează imediat un „Dans al bărbaţilor" de o mai mare cursivitate, şuvoiul melodic fiind mai constant integrat în măsuri regulate sau chiar în măsuri schimbătoare fără ca ultimele să-i ştirbească întrucîtva această cursivitate. Unitatea tematică este asigurată aici de revenirea periodică a capului temei (un fel de „ţiitură" alcătuită din patru optimi) ca şi de lipsa unei idei noi, suplinită însă de chiar dezvoltarea temei. Spre deosebire de părţile anterioare, dominate de culoare, de solo-urile instrumentelor de suflat de lemn, „Dansul bărbaţilor" dovedeşte o altă concepţie în instrumentaţie, îndreptată exclusiv spre redarea expresiei robuste. Compactă, pe grupe sau pe cuprinsul întregului aparat sonor, orchestraţia vădeşte numai cîteva rarefieri izolate în momentele de evidenţiere a efectelor percutante. Este fără îndoială, o nouă treaptă cucerită în marele arc descris de orchestraţie pe parcursul celui de-al doilea act al baletului.

Ampla scenă ce urmează îşi propune să ilustreze două imagini reprezentînd totodată, două laturi distincte ale acţiunii dramatice : cortegiul nuntaşilor, iar mai apoi revenirea acestuia şi freamătul mulţimii preocupată de aranjarea, plină de veselie dar şi după un anume tipic ritual, a meselor pentru petrecere.

În primul caz compozitorul imaginează o temă pompoasă sugerînd cu succes un cortegiu de un

pitoresc aparte şi vădit oriental datorită bogatului său cromatism şi sonorităţii de „zurnă" a anciilor (oboi şi corn englez la octavă).



Reluată, tema subliniază caracterul de marş, prin amploarea sonoră şi pasul sacadat al bocşilor, îmbogăţindu-se totodată cu o parte mediană contrastantă. În cel de-al doilea caz, este vorba de zugrăvirea mulţimii printr-o muzică frămîntată în care predomină neliniştitele şaisprezecimi (întîlnite în toate momentele anterioare similare) şi pentru care compozitorul preferă de astă dată — în conformitate cu dimensiunile neobişnuite ale scenei — o impresionantă serie de 18 variaţiuni.

Tema cortegiului nupţial devine tema variaţiunilor şi totodată un element de repriză ce este destinat a încadra, în forma liedului tripartit, marele ciclu variaţional.

Construcţia asimetrică a temei are drept efect asimetria corespunzătoare a variaţiilor ca şi libera lor înlănţuire. Dezvoltarea la maximum a tuturor elementelor temei, pe care variaţiile le împletesc deosebit de strîns, ar face imposibilă o delimitare a variaţiilor prin urmărirea transformării elementelor tematice dacă punctele de reper nu le-ar constitui : o ritornelă (ca însăşi o variaţiune) ce revine aproape identic şi structurile armonico-orchestrale strict diferenţiate de la o variaţiune la cealaltă.

Schema acestei interesante forme este următoarea :

Introducere 4 măsuri

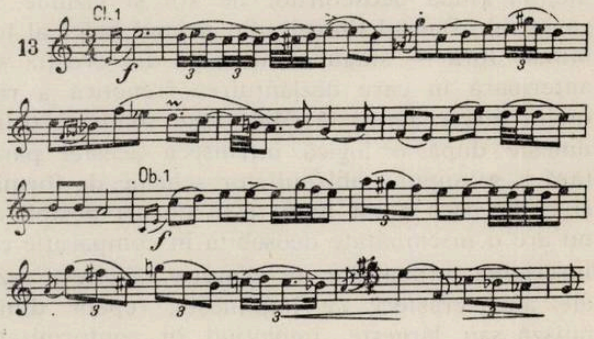
A. Tema cortegiului (A-B-A) asimetrică

	Var. I.	7 măsuri	
Pilon Tonal (Do)	Ritornela	5 măsuri	
	Var. II	7 măsuri	
Pilon tonal (la)	Ritornela	6 măsuri	
	Var. III	6 măsuri	
	Var. IV	6 măsuri	
Pilon tonal (Do)	Ritornela	8 măsuri	
	Var. V	6 măsuri	
	Var. VI	5 măsuri	
	Var. VII	5 măsuri	
B.	Var. VIII	5 măsuri	
	Var. IX	6 măsuri	variaţie lărgită
	Var. X	5 măsuri	
	Var. XI	6 măsuri	
Pilon tonal (Do)	Ritornela	5 măsuri	
	Var. XII	4 măsuri	
	Var. XIII	6 măsuri	
	Var. XIV	6 măsuri	variaţie lărgită
	Var. XV	5 măsuri	
	Var. XVI	5 măsuri	
	Var. XVII	6 măsuri	
Anacruză	Var. XVIII	5 măsuri	

A. Tema cortegiului

De o mare frumuseţe a inspiraţiei, dansul următor este acela „al mirilor". Deosebirea radicală faţă de dansurile anterioare constă în tonusul său liric suplinind cu necesitate un astfel de moment a cărui prezenţă se face simţită în economia actului al doilea al baletului.

Liricul se traduce prin caracterul liber de tip improvizatoric al melodiei dansului, ritmica sa vădind chiar tendinţa apropierii de sistemul parlando rubato (se observă uneori neidentitatea formulelor apropiate). Este de altfel singurul exemplu în acest sens din paginile pe care le urmărim, or compozitorul fixează acestui stil un loc şi un rol bine determinat, ca pentru a face portretul celor doi miri, a sublinia calităţile lor morale :



Contrar „orientalului" ce caracteriza materialul muzical de pînă aici, cromatica, melismele şi cadenţările acestui fragment par mai curînd a se adresa modurilor şi formulelor melodice din muzica psaltică, ea însăşi o formă de compromis între vechiul diatonic medieval şi cromatismul de provenienţă orientală tîrzie.

După imitarea la cvintă, de către flaut, tema este preluată succesiv pe mereu alte trepte atrăgînd după sine noi schimbări, în stil improvizatoric. Expresivitatea sporeşte în tot acest timp şi va atinge punctul culminant odată cu enunţarea temei în canon, la trompetă şi corn, apoi la grupele mari ale orchestrei.

Freamătul coardelor divizate, bătăile surde ale timpanului şi tremolo-ul său neliniştit, ameninţător, prevestesc viitoare momente de autentic dramatism.

Tradiţionala luptă între doi tineri bărbaţi pentru un berbec — Pehlivănia — oferă compozitorului prilejul realizării unei pagini de o forţă expresivă deosebită, dublată de un efect sonor de-a dreptul fascinant. Prima impresie este aceea că întregul discurs muzical prin duritatea şi masivitatea sa nu-şi găseşte precedent în părţile anterioare ale baletului. În realitate, momentul reprezintă saltul calitativ în care toate elementele de limbaj — corespunzătoare unor idei muzicale, unor imagini plastice definitiv intrate în sensibilitatea şi conştiinţa ascultătorului — ajung la

expresia lor maximă şi tocmai de aceea lapidară, esenţializată. Elementul care domină această parte, căpătînd un sens de jubilaţie, de dezlănţuire telurică, putînd a atinge uneori paroxismul, este ritmul. Osatură a acestui complex edificiu sonor, el se sprijină şi valorifică soluţiile anterioare — şi nu puţine — adoptate de compozitor.

Gradul de conciziune este atins pînă într-atît încît această parte poate fi considerată drept atematică. Dar, acest atematism nu reprezintă altceva — după cum spuneam — decît preluarea intonaţiilor anterioare (între care le vom recunoaşte în special pe acelea ale variaţiilor) atematismul acestui fragment apărînd astfel în perfectă unitate cu întregul.

Un corespondent atît pe plan ritmic şi melodic, în ciuda deosebirilor de stil şi viziune, îl găsim în „Dansul Chivei" din primul balet al lui Mihail Jora — singurul moment din creaţia sa anterioară în care dezlănţuirea frenetică a ritmului fusese abordată. Materialul sonor se orînduieşte după o logică intrinsecă acestei părţi fără a se supune obişnuitelor scheme de formă, şi chiar dacă acest lucru este uneori posibil el nu are o însemnătate deosebită în comparaţie cu înscrierea mijloacelor de expresie în cîteva faze ale unei creşteri, ce împlineşte, repetă, diminuiază sau lărgeşte, împletind în conformitate cu sensul ei continuu ascendent, diferitele fragmente ale discursului. Se pot distinge, în linii mari două organisme aflate într-un permanent dialog, acela al ritmului, reprezentat de un larg aparat orchestral şi acela melodic, aflat în persoana clarinetului mic, în mi bemol, secondat sau completat de celelalte instrumente. Întreaga desfăşurare a discursului urmează o legitate strictă, concretizată în cîteva principii mari care credem a fi următoarele :

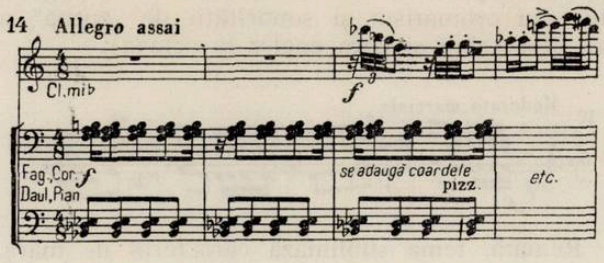
1. Fiecare fază corespunde unei anumite structuri ritmice.

2. Scheletul — ritmul de bază — al fiecărei structuri este încredinţat daulului.

3. Structurile se menţin — cu unele modificări obligatorii — chiar şi în timpul schimbării metrului, ceea ce are drept urmare o diversificare deosebit de rafinată a pulsului ritmic.

4. Părăsirea unei structuri are loc aproape întotdeauna în condiţiile „stricării" ritmului de bază prin apariţia subdiviziunilor neregulate (iraţionale) sau a măsurilor compuse neomogen, fenomen ce se petrece la sfîrşitul de fază.

Prima fază începe printr-o sonoritate puternică şi densă, antrenantă prin ritmul ostinat (alternare regulată de sincope şi contratimpi) în acorduri complexe ale pianului, daulului, cornilor, fagoţilor şi corzilor grave în pizzicato, fără viorile prime. Pe deasupra acestora, clarinetul în mi bemol îşi ţese pînza strălucitoare :

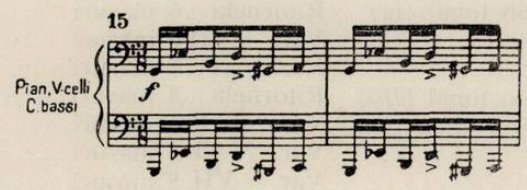


la care concurează şi oboiul cu timbrul său pătrunzător, însoţit de xilofon.

Schimbări dese de măsură, cu valoarea de bază optimea, obligă menţinerea constantă a ritmului cu ajutorul contratimpilor de şaisprezecime pentru ca măsura ce indică sfîrşitul primei faze să fie singura care — pentru a „lichida" şi contratimpii — să recurgă la şaisprezecime ca valoare de bază.

Două măsuri din care flautul desfăşoară un pasaj cromatic suitor fac, legătura cu faza următoare. Pentru un moment, daulul acest consecvent păstrător al pulsaţiei ritmice, încetează. Faza însă este sub imperiul unei ritmici noi ale cărei formule alătură sunetele insistent repetate (coarde arco, tromboni, corni, fagoţi, timpani), în contra timpi, pauzele jucînd aici un rol capital, acela de păstrare a integrităţii formulei ritmice în ciuda metrului ce se schimbă. Aceeaşi fază, întretăiată la mijloc de un nou pasaj cromatic suitor, readuce formula ritmică inversată dar prescurtată totodată. O nouă fază este indicată de revenirea acordurilor (de data aceasta „arco") ale coardelor şi de un ritm uşor modificat al daulului. Clarinetul în mi bemol şi trompeta frulatto completează discursul.

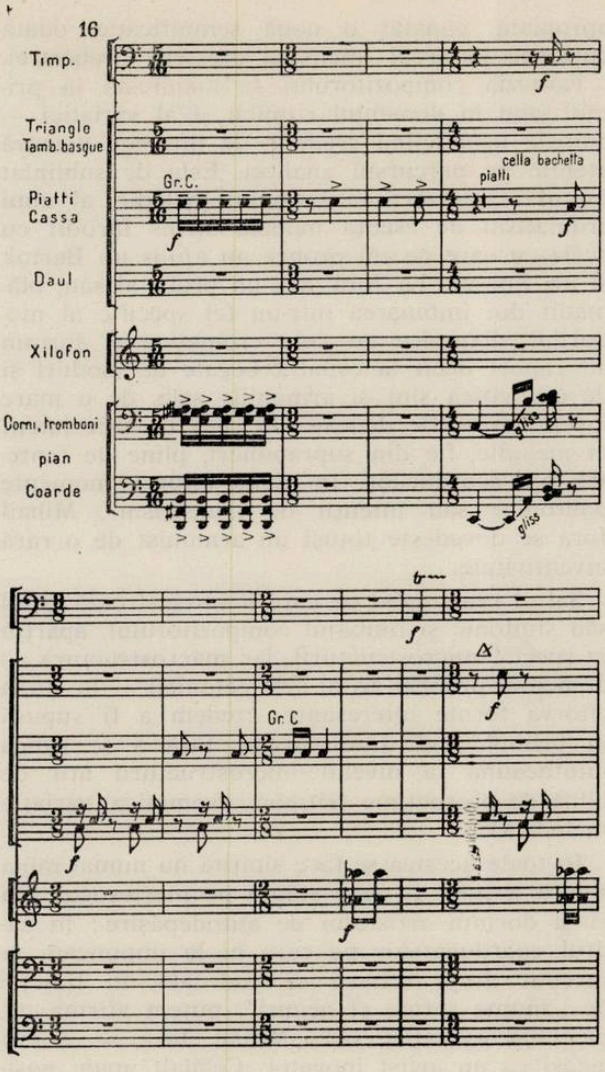
Faza următoare se bazează pe o pedală ritmică :



pedală supusă şi ea legilor invariabilităţii accentului ritmic (şi paralel a desenului melodic) în funcţie de fluctuaţia metrică. Daulul face auzit de astă dată un ritm mai liniştit, legănat, amintind momentul similar al „Dansului fetelor".

O nouă revenire a acordurilor compacte ca şi intervenţiile cunoscutei formule a clarinetului piccolo, imitat, prin răsturnarea motivului, de către trompeta cu surdină, devine faza premergătoare solo-ului percuţiei ce conturează, treptat, punctul culminant al lucrării :

16

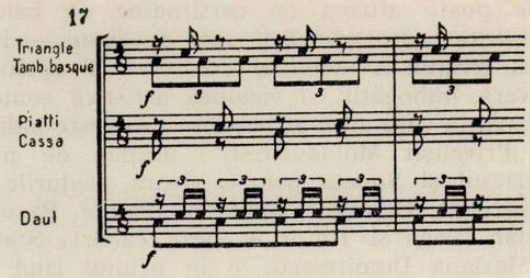


Fenomenul poliritmiei şi al polimetriei începe să se întrevadă încă din acest moment (este interesantă în special încadrarea ritmului binar al daulului în măsură ternară — întreg fragmentul fiind gîndit de fapt binar).

Concomitent cu solo-ul percuţiei, au loc şi intervenţiile melodice ale clarinetului, — deosebit de scurte, întretăiate de lungi respiraţii. Dacă daulul revine la ritmul sincopat, pentru a pregăti reluarea acestuia cu o nouă amploare, în faza ce urmează, între trianglu şi tambur basc şi alternativ între piatti şi Gran cassa se înfiripează un joc al contratimpilor, în care pauzele dobîndesc din nou o importanţă structurală.

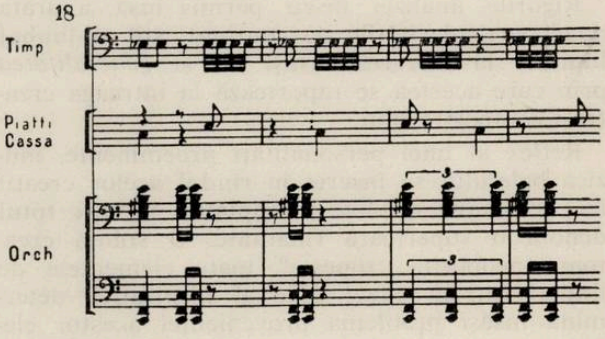
Sfîrşitul de fază, marcat de subdiviziunile neregulate ale tobei mari, conduce direct la faza pe care am putea-o numi aceea a punctului culminant. Intervine din nou întreaga orchestră, iar complexitatea ritmică se traduce prin suprapuneri ale mai multor metri şi ritmuri (măsuri de 4 timpi şi de doi timpi, secondate fiecare de subdiviziunea ternară corespunzătoare, plus ritmul sincopat, început anterior, al triangulului) în contratimpi ;

17



O schimbare a structurii ritmice aduce apoi, alte raporturi :

18



Orchestraţia şi intervenţiile instrumentelor (cornii de pildă) sînt tot mai pregnante pînă la sfîrşitul acestei faze, marcate şi el de subdiviziunile neregulate apărute la timpani şi clarinetul piccolo. O lungă pedală a percuţiei în tremolo, la care se adaugă acordurile dure, concluzive de astă dată ale coardelor, trioletele ciocnite la intervalul de secundă mică, în registrul acut al trompetelor şi ritmul daulului, încheie această parte. Ultimul cuvînt îl au însă, după o pauză plină de efect, tot percuţia, prin două acorduri scurte, şi clarinetul în mi bemol, printr-un ultim ţipăt care este aici de o expresie mai curînd comică.

Socotim necesar a arăta că întreaga această revărsare de forţe telurice nu era impusă doar de necesitatea ilustrării luptei celor doi tineri (Pehlivănia) ci şi de considerente dramaturgice mai adînci. Pe nesimţite, muzica a precipitat, datorită creşterii ei nestăvilite, însăşi tensiunea acţiunii dramatice, a condus spre tragicul desnodămînt al actului al doilea. Ca dovadă, furtuna ce se dezlănţuie îndată după terminarea Pehlivăniei, furtună realizată într-un permanent tutti al orchestrei, cu o bogată inventivitate a mijloacelor şi chiar prin recurgerea la mijloace imitative (maşina de vînt) menite să redea vîntul şi vuietul valurilor furioase. Aici se împlineşte destinul tragic al eroinei care piere în valuri, la prima plimbare pe mare împreună cu soţul ei.

Se poate afirma cu certitudine că baletul „Întoarcere din adîncuri" este produsul — la o nouă treaptă a evoluției creatoare al aceluiași univers, îmbogățit cu viziunea artistică contemporană, în care au luat naștere : „Poveste indică" și „Privelişti Moldoveneşti", muzica de pian, Cvartetul și Sonata pentru vioară, liedurile pe versuri de Octavian Goga și George Bacovia, Lucian Blaga și Tudor Arghezi, Zaharia Stancu și Mariana Dumitrescu, și în primul rînd baletele apărute periodic în opera autorului.

Trăsăturile de conținut și stil ale creației sale se găsesc, așa dar, învestite cu noi virtualități, ce poartă amprenta maturității, a profunzimii și deplinei lor conturări.

Rigorile analizei ne-au permis însă a arăta doar particularitățile de conținut, stil și limbaj limitate la lucrarea însăși nu și *generalitatea* prin care acestea se raportează la întreaga creație a compozitorului.

Reflex al unei personalități proeminente, muzica baletului se înscrie în rîndul acelor creații în care nimic nu este întîmplător, în care totul denotă o superioară finalitate. O voință creatoare neobosită „topește" toate elementele de limbaj într-un șuvoi unic al inspirației, determină însăși problema provenienței acestor elemente precum și aceea a proporției inspirației folclorice.

Finalitatea nu exclude ci dimpotrivă stimulează spontaneitatea inspirației, atît de deosebită de pildă, de ideia unui tîrziu ciclism romantic uniformizator. Legăturile realizate de Mihail Jora în muzica sa, sînt structurale și țin mai curînd de unitatea intrinsecă a discursului muzical (care nu pot să preîntîmpine totuși unele slăbiciuni la punctele de sudură a părților suitei). Un exemplu elocvent al unei legături magistral realizate, imposibil a fi explicată la o analiză „parcelată", este acela al orchestrației care crește fascinant, pe o imensă suprafață. De aceea insistențele solo-urilor instrumentale ce par nejustificate și monotone într-o succesiune apropiată, capătă o nouă semnificație, odată cuprinse în arcul imens al creșterii orchestrei.

Fantezia compozitorului se manifestă în primul rînd în domeniul ritmicii și al variației — ambele beneficiind credem, de întreaga noastră atenție pe parcursul analizei. Este de subliniat faptul cristalizării în limbajul melodic, al unui cromatism de esență modală strîns înrudit cu acela cu care pe căi proprii au ajuns un Bartok și un Enescu. La Jora, are un profil al său, plămădit din îmbinarea într-un fel specific al modurilor diatonice cu cele cromatice și într-un alt raport decît la ceilalți. Legate de moduri și de cromatică sînt și armoniile sale, de o mare inventivitate, fie deduse din ceea ce zace latent în melodie, fie din suprapuneri, pline de fantezie, ale acordurilor. În ciuda cîtorva momente polifonice sau intenții de „linearism", Mihail Jora se dovedește totuși un armonist de o rară inventivitate.

Saltul remarcabil pe care îl înregistrează stilul său simfonic și limbajul compozitorului, aparțin în special microstructurii, iar macrostructura — domeniul propriu zis al arhitectonicii — în ciuda cîtorva forme interesante, credem a fi supusă în primul rînd dramaturgiei, fără a se ridica întotdeauna la nivelul microstructurii atît de plină de prospețime (ritmica, cromatica, variația melodică).

În toate acestea se face simțită nu numai mîna sigură a celui ce este stăpîn pe meșteșugul său ci și dorința artistului de autodepășire ; în cadrul coordonatelor pe care ni le impuneam la început drept criterii de judecată, în funcție de „anume forme și genuri", putem afirma că, pe linia evoluției sale, Mihail Jora se relevă astăzi ca un artist inovator. Celălalt unghi posibil de vedere, ce ar urma să situieze baletul în ansamblul creației romînești, nutrim convingerea că va prilejui încă multe pagini dedicate uneia dintre cele mai de seamă creații a ultimilor ani care este baletul. „Întoarcere din adîncuri".

IOSIF CONTA

Impresii despre baletul „Intoarcere din adîncuri" de Mihail Jora

Am socotit, ca un punct de onoare — ne relatează dirijorul Iosif Conta — că, pe linia promovării creației simfonice romînești, mi s-a încredințat prezentarea, în primă audiție la orchestra Radioteleviziunii, a lucrării compozitorului Mihail Jora.

A fost un moment deosebit în activitatea mea dirijorală, în primul rînd pentrucă este o lucrare de puternică forță expresivă, semnificativă pentru trăsăturile de mare vigoare și profunzime realistă ce caracterizează muzica noastră simfonică. În al doilea rînd lucrarea m-a interesat îndeaproape prin problematica artistică pe care o suscită.

Autorul a asistat, desigur, la repetiții.

Da, și sugestiile sale ne-au fost deosebit de prețioase. Deși dirijor competent, care a condus, în trecut, o seamă de concerte simfonice, maestrul Jora nu a intervenit în ceea ce privește tehnica dirijorală propriu-zisă. A insistat însă asupra reliefării conținutului și a elementelor de culoare ale diferitelor tablouri.

Care au fost problemele ridicate de interpretarea fragmentului simfonic „Nunta tătărască" ?

Problemele au fost complexe și multiple iar maestrul se arăta la început, oarecum îngrijorat — și pe drept cuvînt — de soluționarea lor. Lucrarea reprezintă, în chip neîndoios, un alt prag, al stilului său componistic. Mă refer în primul rînd la poliritmia, prezentă adesea și care a ridicat probleme destul de dificile. Există o seamă de momente dansante, cînd ritmurile sînt suprapuse. Astfel un grup de instrumente execută o temă în cinci timpi (5/4) în vreme ce alte instrumente răspund cu fragmente tematice în șapte timpi (7/16) — de aici necesitatea unei tehnici dirijorale apropiate, care cere o separare distinctă și simultană a gesticii celor două mîini.

Care este interpretarea pe care ați dat-o diferitelor dansuri ?

În fragmentul simfonic pe care l-am dirijat există mai multe dansuri, fiecare cu ritmuri distincte, bine diferențiate, cu linii melodice diferite ca valoare expresivă — toate răspunzînd unui anumit conținut. Așa de pildă *Dansul copiilor* ține de una din datinile de nuntă practicate în mai multe regiuni ale țării. Copiii sînt chemați să deschidă sărbătoarea cu dansurile lor. Ei aduc voioșia, candoarea specifică și totodată stîngăciile lor în exactitatea ritmică. M-am străduit să redau, împreună cu orchestra aceste elemente de conținut pe care compozitorul le sugerează printr-o îmbinare între pizzicato la coarde și izbituri aritmice la xilofon și alte instrumente de percuție.

Cu totul altfel se prezintă *Dansul fetelor*. Aici se cere urmărit și exprimat sentimentul de sobrietate, decență și totodată mîndrie al fetelor. Era vorba de realizat o construcție exactă dar și acel caracter suav pe care îl sugera muzica.

Dansul flăcăilor nu reprezintă o simplă manifestare a temperamentului lor viguros. Desigur, în primul rînd poliritmia jocului trebuie redată cu o precizie desăvîrșită. Nici o greșeală nu e permisă. Dar dincolo de vivacitatea atît de diversă a ritmurilor m-am silit să înfățișez fondul expresiv al dansului care reprezintă mai mult decît un divertisment — el avînd o semnificație omagială, o mărturie de dragoste față de miri.

Cum ați înțeles să prezentați scena dansantă „Pehlivănie" ?

„Pehlivănia" este un străvechi obicei tătărăsc, constînd în întrecerea, în cadrul festivității, a doi tineri luptători. Mișcările lor comportă multă fantezie ele fiind îmbogățite, pe moment, cu elemente de umor, cu imitații ale unor jucători mai vîrstnici etc. — menite să creeze o stare de bună dispoziție generală, de euforie. Trebuie urmărit pe de o parte elementul tematic care se dezvoltă capricios, ca o improvizație, pe de altă parte elementele de ordinul percuției — fiind de subliniat chipul ingenios în care compozitorul folosește timbrele acestora pentru coloritul lor expresiv.

Ce ne puteți spune despre caracterul liric al acestei creații de balet ?

Fondul liric al creației lui Mihail Jora se vădește adesea și în această lucrare. Este de citat *Dansul mirilor* care reprezintă, după părerea mea, momentul culminativ. Aici caracterul doinit al melodiei evocă foarte bine sentimentele nuntașilor : tristețea mamei și în general nostalgia părinților care se bucură... plîngînd.

Cum ați conceput realizarea tablourilor simfonice „Zorile" și „Furtuna" — respectiv de la începutul și sfîrșitul fragmentului dirijat ?

Trebuie să spun că darurile de colorist ale maestrului Jora, paleta sa orchestrală atît de bogată ne-a venit în ajutor din capul locului. Mă refer la chipul clar și deosebit de sugestiv în care este redată apariția zorilor, precum și forfota mulțimii în piață. Același lucru îl pot afirma și despre *Furtuna*. În literatura muzicală există o seamă de... „furtuni", a căror muzică este îndeobște descriptivă, pătrunsă uneori de elemente naturaliste. În cazul de față compozitorul împlinește cu mult succes dificila sarcină de a sugera, nu de a face chiar o... furtună în orchestră. Ascultătorul intuiește perfect manifestarea elementelor naturii, dar maniera în care e redată la orchestră este aluzivă ; însăși mașina de vînt este folosită cu moderație, în chip foarte judicios. Este esențial faptul că aici ca și în Zorile muzica este creatoare de atmosferă.

Ce ne puteți spune despre munca pregătitoare dusă laolaltă cu orchestra ?

Am avut în primul rînd discuții anticipate în cadrul cărora orchestra a luat cunoștință de conținutul dansurilor și în general al tablourilor simfonice, așa cum le-am expus mai sus. Aceste discuții lămuritoare au orientat orchestra într-o largă măsură și solicitărilor noastre s-a răspuns cu convingere și însuflețire. Astfel, fiecare membru al orchestrei a fost un participant conștient la actul interpretării. Au trebuit elucidate apoi, pe planul execuției propriu-zise, probleme speciale privind anumite treceri de la un pasaj la altul, organizarea planurilor sonore, rotunjirea anumitor imagini deosebit de plastice, reliefarea unor momente culminante etc., etc.

Sînt sigur că maestrul Jora a întărit, la toți membrii orchestrei, convingerea că creația simfonică românească poate sta cu cinste alături de cele mai de seamă lucrări de acest gen din literatura muzicală contemporană.

Convorbire realizată de
J.-V.P.

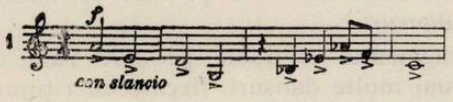
Suita „Ogoare înfrăţite" de Gheorghe Dumitrescu

Compozitorul Gh. Dumitrescu s-a remarcat ca unul dintre cei mai rodnici creatori ai muzicii romîneşti de azi, şi ale cărui lucrări sînt cunoscute şi apreciate de publicul larg. La aceasta a contribuit faptul că el a acordat un loc de seamă în muzica sa tematicii noi, contemporane. Autor de cîntece de masă, Gh. Dumitrescu a scris, inspirat de realităţile noi ale ţării, Simfonia a II-a cu cor şi solişti (pe versuri de N. Labiş) — închinată aniversării a 15 ani de la proclamarea republicii, ca şi oratoriul „Griviţa noastră" (pe versuri de C. Theodorescu) executat cu prilejul împlinirii a 30 de ani de la eroicele lupte greviste din ianuarie—februarie 1933.

Cea mai recentă lucrare a compozitorului ce continuă abordarea tematicii contemporane, este suita cîmpenească „Ogoare înfrăţite", terminată în septembrie 1963. Lucrarea este inspirată din viaţa nouă a satului colectivizat. Fără a urmări un scenariu literar-poetic, lucrarea intră în sfera muzicii programatice prin faptul că îşi propune să zugrăvească aspecte tipice din viaţa ţărănimii muncitoare. Această notă specifică face ca cele cinci părţi ale lucrării să alcătuiască o suită de scurte tablouri simfonice pentru orchestră. Ni se pare demnă de relevat constatarea că în creaţia compozitorului, care conferă un loc însemnat programatismului, Suita a fost statornic asociată imaginilor programatice. Astfel, prima sa lucrare în acest gen, scrisă cu mai mulţi ani în urmă, este o „Suită pitorească", inspirată de farmecul priveliştilor de la ţară. Muzica celei de a doua suite ilustrează cîteva fresce. Lor le-a urmat suita a III-a închinată primăverii.

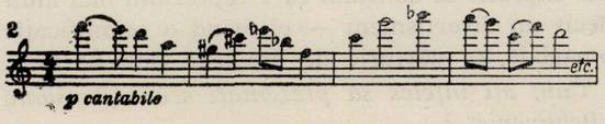
Suita de faţă apare în momentul cînd compozitorul —, ajuns în pragul deplinei maturităţi artistice — şi-a conturat pe baza unei bogate experienţe mijloacele de expresie, cîştigînd o măestrie certă în dezvoltarea propriului stil. Ca şi în alte lucrări ale compozitorului se manifestă aici puternica afinitate reciprocă a elementelor de substanţă muzicală, înrudirea filogenetică a motivelor, ca şi tendinţa ca fiecărei idei poetice să-i corespundă un element muzical caracteristic, pregnant, un leit-motiv. În ciuda faptului că din suită lipsesc atît citate folclorice, cît şi elemente de structură populară, muzica se distinge prin organicitatea asimilării specificului nostru popular. Toate acestea fac ca lucrarea să poarte amprenta unor trăsături caracteristice ale stilului compozitorului: plasticitatea motivelor, spontaneitatea ritmului, vigoarea armonică mergînd pînă la duritate. Se manifestă mai puţin preocupările de ordin polifonic, contrapunctul fiind subordonat unei concepţii predominant acordice.

Lucrarea porneşte de la un motiv muzical de bază, concis şi robust, ce răsună la corni ca o exclamaţie de bucurie:



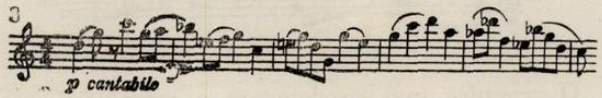
construit mai mult pe intervale perfecte —, de cvarte şi cvintă —, el degajă o mare expansivitate ce tinde să întruchipeze sentimentul deşteptat la vestea înfrăţirii ogoarelor. Acest motiv constituie tulpina din care se ramifică o bună parte a materialului muzical. Prin faptul că, sub diferite înfăţişări adecvate de fiecare dată atmosferei emoţionale, el circulă în întreaga lucrare, apărînd şi ca verigă de legătură între părţile ce se înlănţuie astfel fără întrerupere, acest leit-motiv îndeplineşte rolul de unificare a elementelor de expresie pe baza unei idei muzicale — poetice concrete.

Prima parte a suitei — andante sostenuto — este un preludiu monotematic. Purtînd titlul „Ogoare înfrăţite", el este menit să ne introducă în orizontul luminos al prezentului, încununat de încheierea colectivizării ţării. Muzica se bizuie pe o scurtă dezvoltare a motivului (1). La început răsfrînt rînd pe rînd de instrumentele de suflat prin tremoloul coardelor, el trece apoi printr-un episod mai mişcat, unde viorile îl transformă într-o cantilenă largă:

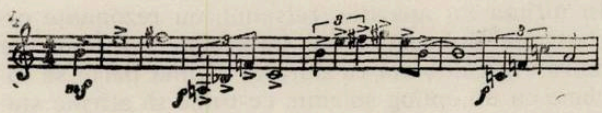


Înflorirea agriculturii noastre socialiste, ce asigură belşugul traiului oamenilor muncii, constituie ideia centrală a părţii următoare intitulată „Lanuri însorite". Evoluînd într-o mişcare largă, Andante, ea păstrează un caracter predominant descriptiv, ce mărturiseşte, pe alocuri, intenţii coloristice. După ce trompeta poartă în surdină un ecou al leit-motivului principal (1), mişcarea — scrisă în forma unui lied tripartit — începe cu un ostinato îmbinat din figuraţiile coardelor

și bisonurile paralele ale basilor. Deasupra lor din dialogul suflătorilor de lemn, se detașează la flaut tema principală :



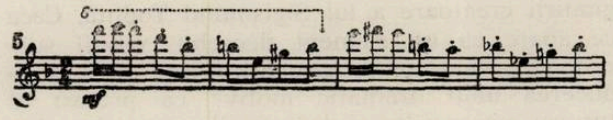
Silueta ei e modelată din rotunjimi de cvartă și cvintă, caracteristice leit-motivului (1). O scurtă creștere sonoră conduce către secțiunea de mijloc, în care prinde consistență pitorescul tabloului zugrăvit de muzică. Pentru o clipă este sugerată scînteierea spicelor aurii în soarele verii, foșnetul holdelor mănoase legănate de adierea vîntului. Vibrația atmosferei e creată de timbrul celestei, alăturat harpei și suflătorilor de lemn, într-o unduire de triole, cu caracter de ostinato ritmico-melodic. Ele sînt dominate de sunetul amplu al trompetei și cornilor, ce intonează un motiv larg, derivat din leit-motivul central :



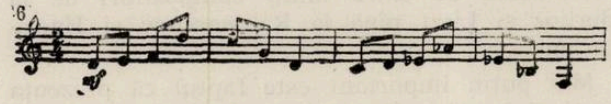
După o creștere dinamică pasageră tema principală (3) a liedului revine în valori dublate, aducînd calmul inițial.

Un moment de suspensie pregătește ivirea leit-motivului (1) modificat, la trompeta cu surdină și clarinetul în mi bemol. El face trecerea către cea de a treia parte, „Copii fericiți". Conținutul ei de idei afirmă existența fericită de care se bucură astăzi cea mai tînără generație a patriei. Această idee conducătoare se desprinde din imaginea unui joc de copii în satul socialist, pe care îl zugrăvește muzica. Pe deplin adecvată aici ne apare forma de scherzo, ca și folosirea timbrelor piculinei, clarinetului mi bemol, trompetei cu surdină, sau îmbogățirea compartimentului percuției cu toba mică, tamburină, bici, ce trezesc asociație cu instrumentele de joacă ale copiilor și servesc astfel la crearea ambianței.

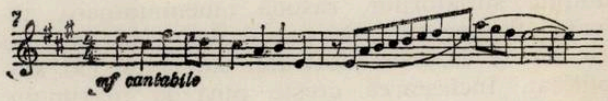
Începută de suflătorii de lemn, tema scherzoului răsună zglobiu și zburdalnic, în Allegro giocoso ;



Atît în ea cît și în motivul consecvent cu care răspund suflătorii de alamă :

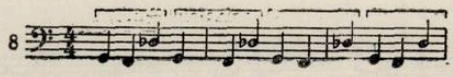


recunoaștem fizionomia caracteristică a leit-motivului principal, întinerită dacă se poate spune astfel. Trioul schimbă atmosfera de neastîmpăr care a dominat pînă acum, cu una lirică. Compozitorul introduce o nouă temă, de astădată nelegată de leit-motivul (1). Atît prin caracterul ei vocal, cît și prin faptul că este intonată în canon (de către suflătorii de lemn) ea amintește un cîntec de școală :



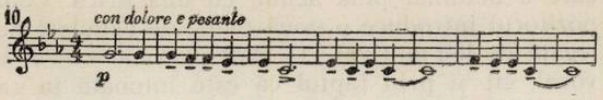
Dar joaca, întreruptă de o clipă de răgaz se deslănțuie din nou, cu și mai multă însuflețire odată cu reluarea primei secțiuni a scherzoului într-un vestmînt orchestral îmbogățit.

Apariția părții a patra, care curmă dintr-o dată atmosfera expansivă, creează un puternic contrast cu imaginile de pînă acum. Intitulată „Amintiri triste (1907)", ea evocă într-o atmosferă severă — Grave — suferințele de odinioară ale țărănimii, răsculată să-și facă dreptate. În bătaia egală, încordată a timpanilor, auzul deslușește parcă pasul apăsat al acelora care se trezesc la luptă. Construcția ternară a celulei motivice, voit încadrată într-o metrică de tip binar contribuie, prin mutația accentelor, la sporirea tensiunii :



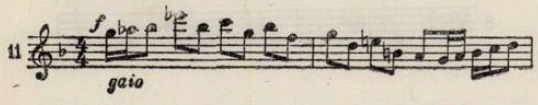
Acoperind acest ostinato, orchestra clamează la unison leit-motivul principal (1), de astă dată aspru, zbuciumat. În continuare el este folosit ca temă de pasacaglie — forma adoptată în această parte. Timbrul voalat al violelor aduce un motiv bicordic, bazat pe intervalul de terță mică descendentă, atît de des asociat funcțiilor depresive :

El răsună ca un vaier scurt și este citat de compozitor din opera „Răscoala", unde are menirea de leit-motiv ce întruchipează suferințele poporului asuprit. Acestui nou motiv îi este încredințat și aici un rol dramaturgic, prin faptul că ajunge să constituie la rîndul lui un alt ostinato ce devine un element figurativ de construcție muzicală, prezent în cadrul tuturor variațiilor ulterioare ale temei principale. Primele patru variații se remarcă prin melodica lor intens lirică, ce creează atmosfera unui bocet îngînat de suflătorii de lemn. Demnă de subliniat ni se pare capacitatea de transpunere a compozitorului care, fără a cita și rămînînd în același timp în limitele variației pe o temă, este în măsură să ne dea o melodie cu un autentic specific popular așa cum este aceasta, cîntată de cornul englez :

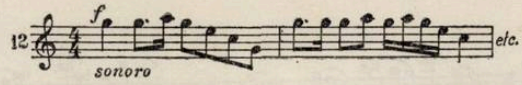


Dramatismul se accentuează trepat mergînd către punctul culminant. Tema passacagliei, încredințată suflătorilor, răsună amenințătoare, tăioasă, fragmentată de pauze dense în care se fac auzite ecourile motivului suferinței (9) amplificat. Încleștarea crește pînă la maximum, cînd tema apare în canon la întreaga orchestră. O lungă frază descendentă, plină de vehemență, a alămurilor face cotitura înspre reluarea în descrescendo a ostinatoului de timpan. Ultimele trei variații readuc atmosfera tînguitoare, de cîntece de jale, încheind astfel simetric curba emoțională.

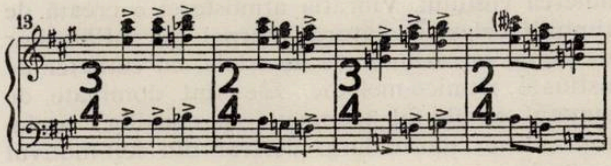
Imaginile durerilor de altădată se șterg dinaintea ochilor în fața prezentului luminos și fericit. Strălucitorul final — Allegro con gioia — alungă orice umbră de tristețe, descătușînd nestăvilita voioșie a unei petreceri populare: „Sărbătoarea culesului". Scris în formă de rondo, el evocă iureșul și zarva unei veselii cîmpenești. Începutul ei e vestit de motivul inițial al preludiului (1), lansat ca un chiot de bucurie. Într-un ritm trepidant se pornește sărbătoarea. Clarinetul cîntă tema refrenului, jucăuș și dinamic:



Forfota se întețește și asistăm la alaiul culegătorilor ce trec în sunetul muzicii. Marșul vioi intonat acum de trompete are aspectul unui cîntec de mase:



O revenire mai concentrată a refrenului precede cel de al doilea cuplet — momentul central, cel mai dezvoltat al părții. Tema lui, polimetrică, armonizată în pachete compacte de acorduri perfect majore în stare directă, are un caracter majestuos și decis, exprimînd hotărîrea fermă a celor ce făuresc noua viață a țării:



În ultima lui apariție, refrenul, cu rezonanțe orchestrale îmbogățite, se împletește cu tema de marș (12), dublată ca durată. Ultima parte se încheie cu un epilog solemn, ce tinde să afirme statornicirea definitivă a cuceririlor poporului nostru. Motivul central al întregii lucrări, amplificat, este intonat triumfal de orchestră pentru ultima oară după care Suita ia sfîrșit în atmosfera unui energic optimism.

Atît prin calitățile ei artistice, cît și prin inspirația contemporană, suita „Ogoare înfrățite" se înscrie în rîndul lucrărilor de valoare ale compozitorilor noștri, menite să fie îmbrățișate de un cît mai larg auditoriu.

ALEXANDRU LEAHU

Simfonia a II-a de Sigismund Toduță

În perspectiva pe care o oferă numeroasele simfonii românești contemporane, cu conținut atît de divers și trăsături stilistice variate, se poate discerne cu ușurință un factor unificator. Este sinteza enesciană, a dezvoltării intonațiilor folclorice după necesitățile exprimării într-un amplu discurs muzical, care iradiază puternic, impunîndu-se ca cel mai important domeniu al unei moșteniri artistice.

Simfonia a II-a de Sigismund Toduță — scrisă în 1956 — se încadrează în această perspectivă generală nu numai incidental, datorită faptului că este dedicată memoriei lui George Enescu. Stilul lucrării nu împrumută nimic ocazional, voit „enescian". Este un omagiu profund, care se reflectă mai mult în atmosfera enesciană a unor teme sau episoade, păstrînd însă amprenta gîndirii creatoare a lui Sigismund Toduță. Ceea ce apare ca un element deosebit, vizibil subordonat intențiilor programatice, este doar introducerea unui dramatic motiv* ca pretext al tuturor expunerilor și dezvoltărilor tematice ulterioare. Conturul lui pregnant, posibilitățile deosebite de prelucrare pe care le oferă, au fost deja valorificate de către mulți compozitori de la Berlioz și Liszt pînă la Rahmaninov și Haciaturian.

Mai puțin important este faptul că prezența motivului amintit în simfonia lui Toduță conferă întrucîtva lucrării și caracterul unui recviem

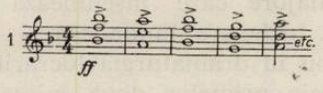
* Este vorba de binecunoscutul coral gregorian „Dies irae".

închinat memoriei marelui nostru compozitor. Trebuie subliniat însă că utilizarea lui nu stînjenește cîtuși de puțin redarea climatului specific artei enesciene și mai ales înrudirea ei strînsă cu solul natal.

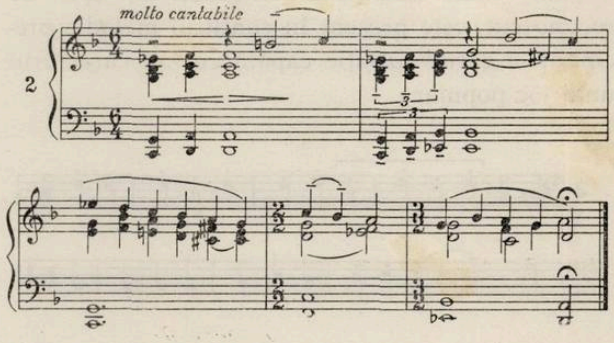
Am citat anterior cîteva din numele celor care de-a lungul deceniilor au creat, pe temeiul aceluiași motiv, modele ilustre. Spre deosebire de acestea, în lucrarea de față străvechiul *cantus firmus* nu apare numai pentru a imprima caracterul său implacabil și auster, generator al unei puternice tensiuni dramatice; el este în același timp „dizolvat" — potrivit concepției monotematice — în întreaga substanță melodică a simfoniei, care poartă din plin amprenta inspirației folclorice.

De la un capăt la altul, simfonia este dominată de un colorit armonic modal, rezultat nu numai din „medievalismul" temei principale, ci mai ales din caracterul vădit popular al derivatelor ei. Proporțiile ample ale lucrării, raportate la materialul redus de care dispune, vorbesc îndeajuns despre o incontestabilă măiestrie a dezvoltării, a variațiunilor (chiar dacă în final pare să fie folosită uneori în exces) dar și despre un suflu continuu, un elan generos de esență romantică. De altfel, prezența orgii în mijlocul unui aparat orchestral considerabil sugerează și ea unele analogii cu marile modele aparținînd acestui curent.

În dramaturgia simfoniei un loc preponderent ocupă, așa cum am arătat, leit-motivul ce apare enunțat ca o introducere *(Grave)* chiar din primele măsuri, avînd un rol oarecum asemănător „temelor destinului" din simfoniile lui Ceaikovski:



El aduce cu sine o ambianță modală nestabilă, datorită armoniilor „goale" ce susțin coralul amenințător al suflătorilor, perpetuată apoi și în arpegiile avîntate ale basilor, fundalul desfășurării ulterioare a temei *(Moderatamente mosso)*. Aceasta, după cîteva intonații de apel, dezvoltă la coarde — păstrînd aceleași valori mari, ce urmăresc de data aceasta contururi cu inflexiuni tipic folclorice — motivul inițial. Într-o largă desfășurare melodică, el capătă acum un caracter elegiac, ce-și va pune amprenta pe întreaga secțiune principală a expoziției. După culminație, în care revin intonațiile de apel, arpegiile zbuciumate se domolesc, făcînd loc temei secundare *(Andantino, poco rubato)*.



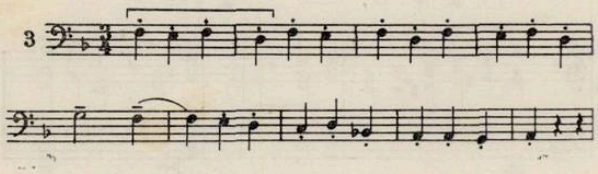
Fără să creeze un contrast violent, ea evocă nostalgia visătoare, dispoziție cu predilecție enesciană, printr-o arcuire melodică expresivă, tot de inspirație folclorică. De remarcat suspensia melodiei ca un ecou în registrul acut după scurta ascendență în armonii paralele a coardelor grave, creînd o puternică vibrație emoțională.

Un episod senin, cu rezonanțe pastorale, derivat din tema secundară, este realizat într-o factură acordică transparentă, servind ca încheiere a expoziției.

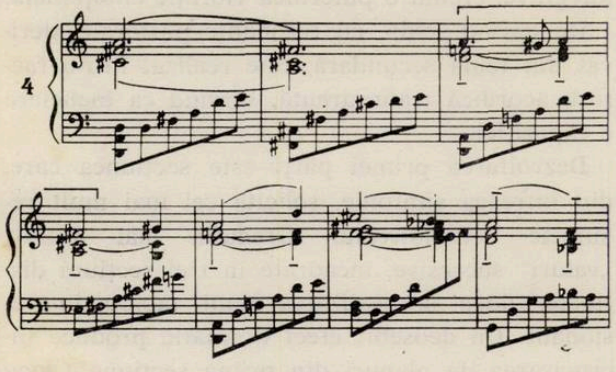
Dezvoltarea primei părți este secțiunea care, din întreaga simfonie, solicită cel mai mult resursele leit-motivului. Gradația mai multor „valuri" succesive, încadrate în trei secțiuni distincte, duce la realizarea unui tablou impresionant. Un deosebit efect dramatic produce încrucișarea de planuri din prima secțiune *(poco Andante)*: după imaginea frămîntată, adusă de tratarea polifonică a liniilor cantabile aparținînd temei secundare, apare coralul auster, bazat pe leit-motivul inițial, ce răsună la orga solistă. La reluarea ei, prima imagine crește considerabil în amploare sonoră în timp ce coralul revine mult diminuat, într-o nuanță funebră.

A doua secțiune preia leit-motivul în facturi mereu reînnoite, în special la coardele lansate în arpegii din ce în ce mai complexe. Sentimentul sumbru este înlocuit tot mai mult de patosul eroic. Ultima secțiune *(un poco agitando)* pregătește punctul culminant, care atrage concomitent repriza. După tumultul năvalnic al dezvoltării, tema principală nu poate reveni la naratiunea din expoziție; ea păstrează încă tensiunea puternică ce-i întretaie suflul. Tema secundară apare și ea dinamizată, conducînd spre un moment în care episodul senin este suprapus coralului. În coda, calmul este deplin întronat, sonoritățile prelungi se sting treptat.

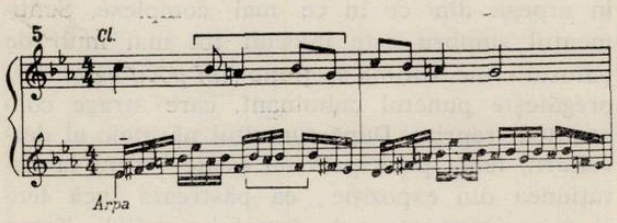
Scherzoul (Presto), în măsura de 3/4, aduce factura des uzitată a pătrimilor staccate care, permiţînd o mare varietate de accente, sforzandi, sincope ce duc la modificarea ritmului, conferă mişcării mult dinamism. Leit-motivul, uşor de recunoscut, este prezent în conturul melodic precipitat, a cărui pulsaţie capătă curînd caracterul unui joc popular :



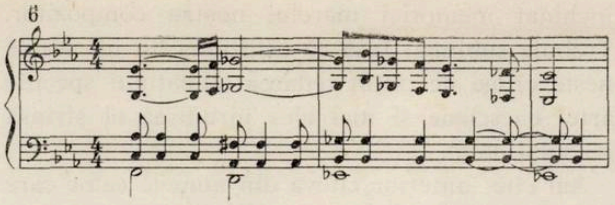
Asistăm din nou la o creştere, realizată cu mijloace orchestrale, după care urmează trio-ul, o reîntoarcere la stilul cantabil al primei părţi. Tema elegantă a trioului, o nouă transfigurare a leit-motivului, reconstituie în desfăşurarea ei multe din curbele melodice ale secţiunii secundare din prima parte :



Largo, molto squisito, constituie una dintre paginile cele mai izbutite ale simfoniei. Poezia „Pîrîului sub lună" din *Sătească* lui George Enescu, noblețea cantilenelor korsakoviene din *Antar* şi *Şeherazada* îşi găsesc aici un corespondent valoros. Broderia harpei, punctată de triolurile coardelor cu surdine, pregăteşte intrarea pe acest fundal pitoresc a unei teme de reverie intonată la clarinet.



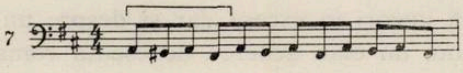
Un scurt interludiu mai animat al harpelor, şi coardele dublate la octavă fac să vibreze una dintre melodiile cele mai generoase ale simfoniei *(Meno mosso) :*



Dezvoltarea care urmează, într-o permanentă accelerare a mişcării, aduce un sentiment de nelinişte. În punctul culminant, corzile preiau desenul harpei pentru a acompania tema clarinetului, intonată în *tutti*. Revenirea cantilenei încheie în mod armonios partea lentă a simfoniei.

Largo-ul reuşeşte să ofere o destindere deplină, după ce intonaţiile uneori agresive alteori întunecate sau doar crispate ale leit-motivului l-au urmărit pe ascultător în primele două părţi. Prezent şi aici, dar într-o formă învăluită, el nu mai are aceeaşi „virulenţă". Pe de altă parte, stilul cantabil, de inspiraţie folclorică, pe care l-am remarcat insistent în mişcările anterioare, atinge aici expresia cea mai concentrată.

Ultima mişcare, *Allegro*, prin *ostinato*-ul ei în



triole, readuce pe primul plan leit-motivul. Din punctul de vedere al efectului psihologic, resursele lui sînt însă practic în bună parte epuizate. Varietatea ritmică, dinamismul valorilor divizate şi al replicilor instrumentale contribuie la închegarea unei părţi viguroase care, privită de sine stătător, este excelent realizată. În contextul simfoniei însă, paradoxal, tocmai unitatea este cea care răpeşte din prospeţime finalului. Impresia scherzoului, bazat tot pe succesiuni rapide, este încă destul de recentă. Ultima parte a simfoniei nu aduce — în afara tonalităţii majore care înseninează atmosfera pregătind o încheiere luminoasă — ceva esenţialmente nou în dramaturgia lucrării. Ea restabileşte energia primelor două mişcări, completînd în mod necesar ciclul, dar nu mai poate impune cu aceeaşi forţă elementele rezultate din iscusita prelucrare a motivului generator. De aceea, revenirea transfigurată a secţiunii secundare din prima parte în Coda este primită cu o satisfacţie mult mai mare decît toate ipostazele noi ale leit-motivului, întipărind o imagine plină de elevaţie şi seninătate.

Prin concepţia ei grandioasă, prin originala îmbinare a materialului tematic şi prin forţa dramatică şi evocatoare a unor episoade, *Simfonia a II-a* de Sigismund Toduţă se alătură creaţiilor în genul monumental aparţinînd simfonismului romînesc.

J.-V. PANDELESCU

Primul concurs și festival de muzică ușoară românească

Primul concurs și festival de muzică ușoară românească desfășurat mai întîi la București, apoi în cadrul plin de pitoresc și farmec marin de la Mamaia, a reprezentat, indiscutabil, o izbîndă. Ne dă dreptul să afirmăm aceasta faptul că, într-un timp foarte scurt, Festivalul a reușit să stîrnească un interes deosebit atît în rîndurile compozitorilor profesioniști și amatori de muzică ușoară, ale poeților cît și ale publicului. S-au considerat mobilizați toți creatorii de muzică ușoară, care au participat masiv la această importantă manifestare republicană de artă. Astfel, au fost prezentate nu mai puțin de 443 lucrări — ceea ce înseamnă, fără îndoială, o mișcare pozitivă, cu caracter creator, de masă. Publicul s-a arătat extrem de dornic să urmărească, pe litoral, manifestările artistice de la elegantul teatru *Ovidiu*. Teatrul a apărut cu totul neîncăpător, cu cele 1200 locuri ale sale, față de cerințele miilor de iubitori de muzică ușoară.

În prima etapă a concursului au fost selecționate 16 lucrări care poartă amprenta vieții noi. Cele mai bune exprimă entuziasmul tinereții, avîntul cu care poporul făurește patria socialistă. Unii compozitori și poeți și-au dedicat lucrările lor tinereții, sentimentului dragostei, frumuseților impresionante ale litoralului. Juriul (ținînd seama și de aprecierile publicului) s-a oprit la acele cîntece care, avînd melodii accesibile și expresive, înveșmîntate într-o haină orchestrală viu colorată, exprimă idei și sentimente frumoase. Pe temeiul acestor considerente au fost acordate — pentru muzică și texte — cinci premii și două mențiuni.

Premiul Uniunii compozitorilor a revenit lui H. Mălineanu pentru *Aș vrea iar anii tinereții*, pe versuri de Harry Negrin. Este o romanță inspirată, de un profund sentiment liric, nu departe de *Îmbătrînesc și-mi pare rău* — lucrări ce-l arată pe compozitor un continuator al acestui gen, ilustrat la noi de Cavadia, Fernic, Vasilescu, Paschill și alții.

Scrisă cu mult avînt tineresc, bucata *Spre soare* de George Grigoriu — pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu — sugerează sentimente nobile, elanul către mai bine, către lumină. Ea a fost distinsă cu premiul Uniunii Tineretului Muncitor, după cum bucata *Oglinzile mării*, în care Eugen Teger cîntă, pe inspiratele versuri ale poetului Ion Serebreanu, frumusețile țărmului românesc al Mării Negre, a obținut premiul Radiodifuziunii.

Zorile de Temistocle Popa (versurile de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu) exprimă prin mijlocirea unei melodii înaripate, cu caracter ascensiv, ziua nouă ce se revarsă cu glorie, viața însorită din patria noastră. Lucrarea a fost distinsă cu premiul „Litoralul".

Împreună cu acești compozitori consacrați s-a afirmat ca un talent tînărul Florin Bogardo în cîntecul *Cum e oare* (versurile de Madeleine Fortunescu) scris cu multă sensibilitate pe temeiul unei cunoscute creații folclorice. I s-a atribuit premiul Uniunii scriitorilor. Au obținut, de asemenea, mențiuni, compozitorul Florentin Delmar pentru cîntecul *Te caut* (versurile Eugen Mirea) și Dinu Șerbănescu pentru *Soarele e-ndrăgostit* pe versuri de Aurel Felea.

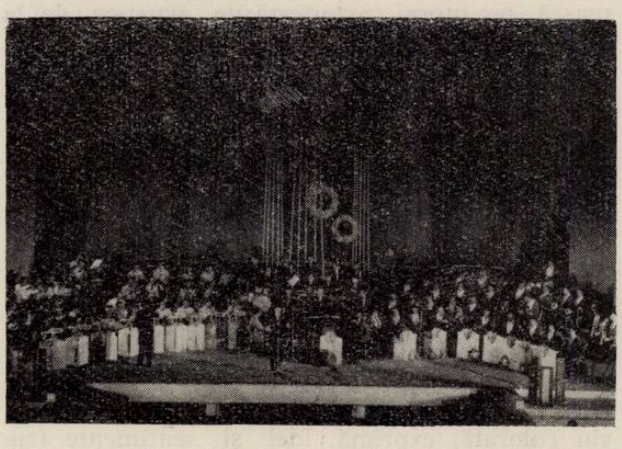
Alături de aceste bucăți de muzică ușoară, au fost aplaudate, la cele trei concerte de la Mamaia, și celelalte lucrări selecționate în prima fază a concursului. O bucată remarcabilă prin calitatea inspirației și a scriiturii muzicale este *Ilustrate* de Radu Șerban pe versuri de Constantin Cîrjan. (Autorul făcînd parte din juriu, lucrarea nu a intrat în competiție.) Este de relevat de asemenea *Cîntecul iubirii va trăi mereu* de Teodor Bratu (care este și autorul versurilor). Folosind unele intonații din valsul „E minunat, e-ncîntător", Teodor Bratu aduce un cald și inspirat omagiu ilustrului maestru care a fost Ion Vasilescu. Cîntecele *E senzațional* de Vasile Veselovski (pe versuri de Constantin Cîrjan) și *Ineluș învîrtecuș* de Iancsy Körössy (versurile de Eugen Mirea) ca și *În tot ce e frumos pe lume* de Elly Roman (ver-

surile de Sașa Georgescu), *E una, numai una* de Aurel Giroveanu (versurile de Eugen Frunză) ș.a. au avut, la rîndul lor, aplauzele publicului.

Fără a subaprecia realizările compozitorilor este totuși de făcut observația că nici una din lucrările prezentate la Festival nu s-a ridicat pe acea culme de creație care să justifice acordarea Marelui Premiu. Este un fapt care trebuie să dea de gîndit tuturor celor ce activează în domeniul muzicii ușoare. Se știe că de la festivalurile naționale și internaționale și-au luat zborul o seamă de cîntece care au făcut uneori înconjurul lumii. S-a întîmplat, de asemenea, ca alte cîntece premiate la un festival să cadă, pierzîndu-se fără urmă. Și cîte cîntece nu și-au făcut drum către inima celor ce iubesc genul ușor, fără să fi fost investite cu premiul vreunui festival! O muzică bună, valoroasă, iese oricum, mai curînd sau mai tîrziu, la lumină. Valoarea și importanța acestui Festival constă între altele în faptul că a scos la iveală anumite îndatoriri ale compozitorilor acestui gen. Fie că timpul a fost scurt, fie că supraproducția unora dintre compozitori a făcut să lase de dorit calitatea artistică a lucrărilor prezentate, concursul premergător festivalului a dovedit că o seamă de lucrători din acest sector — compozitori și poeți ai muzicii ușoare — nu au manifestat toată exigența față de creația lor. Cunoașterea creației populare este departe de a fi temeinică, asimilată organic, stăpînită. Intonațiile muzicii romînești apar pe ici colo, dar par formale, lipite, ca să-i dea cîntecului acel „iz" folcloric. Faptul e izbitor. Tot astfel și ritmurile. „Garofița" și „Hop ș-așa" — bucăți ce reprezintă momente deosebit de valoroase în creația noastră de muzică ușoară — nu pot constitui, la nesfîrșit, sursa care să alimenteze ritmic (și chiar intonațional) o seamă de alte cîntece printre care vom cita *Cîntă, dansează tinerețe* de Eugen Teger și însăși *O melodie dintr-o mie* de H. Mălineanu — ambele prezentate la festival.

Puternica penetrație a ritmurilor dansante de largă circulație internațională, în țesătura cîntecelor noastre de muzică ușoară, a apărut limpede cu acest prilej. Astfel, *Cum e oare* este un twist, *E una, numai una* — cha-cha, *Ineluș-învîrtecuș* — fox, *O melodie dintr-o mie* — madison (ultimul dans la modă), *Zorile* — slow, *Ilustrate* — boogie-woogie, *Oglinzile mării* — biguină ș.a.m.d. Acest lucru nu deranjează, desigur; cîntecele sînt făcute să fie dansate și nu ne vom întoarce să jucăm, în 1963, mazurcile și polcile veacului trecut. Dar unde este acea pecete care să arate apartenența, prin intonațiile specifice graiului muzical al poporului nostru, la muzica romînească? Poate constitui, ani și ani de zile, un model, numai „Garofița"? Festivalul a avut darul să ne arate clar că o seamă de compozitori bat pasul pe loc.

Unele aranjamente, anumite orchestrații, au apărut sofisticate și prea încărcate. Bucata *Ineluș-învîrtecuș* nu a fost scutită de această povară. Deși a existat prilejul de a urmări pe unii cîntăreți ca Charles Aznavour, Jacqueline François, Annie Fratellini etc. etc., care interpretează cîntecele acompaniați numai de 4—5 instrumentiști a căror contribuție muzicală este însă de o mare eficiență și totodată satisfăcătoare, nu se învață suficient din această experiență. Mergînd adesea la formele orchestrale proprii jazului simfonic, unii dintre compozitorii noștri își înecă, iremediabil, propriile lucrări.

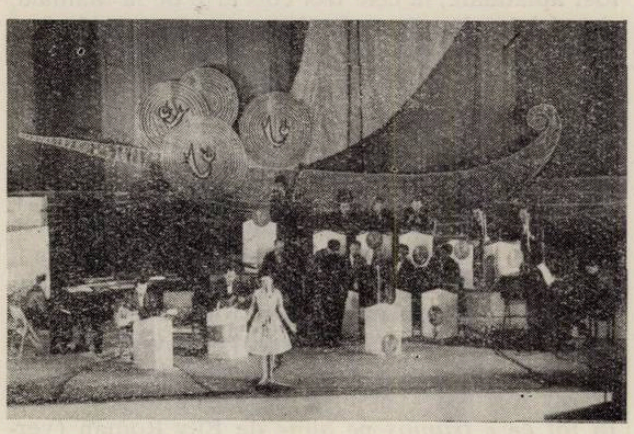


Orchestrele reunite la festivalul de muzică ușoară de la Mamaia 1963

Problema majoră a muzicii ușoare — tematica — rămîne mai departe deschisă. Au fost prea puține cîntecele prezentate la concurs, care au oglindit viața clocotitoare și efortul creator al tineretului, al oamenilor muncii ce făuresc cu entuziasm o lume nouă. Au fost prezentate lucrări al căror conținut rămîne axat pe teme minore, nesemnificative.

Ce să spunem despre platitudinea și insanitatea unor texte ca: „Între mine și tine, S-a întîmplat ceva /Și mi se pare că e dragostea..." sau „E iarnă sau vară, concediul ideal e la Predeal...". S-au îndrăgostit și chiar s-au luat la Predeal... Un „poet" cîntă litoralul, viața în port, astfel: „Macarale în vals amețitor /Se rotesc pe lîngă un vapor/ Și-o sirenă cîntă așa /Măi portule, ești viața mea..." Alt „poet" face aprecieri ... inedite, cu caracter pur schematic ca de exemplu: ...„pacea e bunul cel mai de preț al omenirei..." iar un poliglot cîntă viața de pe litoral în următoarele „versuri": J'aime Mamaia... Yes! O Key Oh!

Margareta Pîslaru interpretînd în cadrul festivalului



Mamaia, ce-i al ei, e-al ei!... Nu au lipsit nici unele jocuri ieftine de cuvinte ca ... mal de vis/ vis pe val /litoral.../ etc. Toate acestea dovedesc nivelul inadmisibil de scăzut al unora dintre cei ce încearcă să „tachineze muza".

Un rol important în Festival l-au avut orchestrele de estradă ale Radioteleviziunii, Teatrului satiric muzical „C. Tănase" şi Casei de discuri „Electrecord", conduse, respectiv, de Sile Dinicu, Gelu Solomonescu şi Alexandru Imre, precum şi soliştii vocali care au interpretat muzica. Cine a asistat la concertul final cînd fiecare bucată a fost cîntată de către doi soliști diferiți — orchestrele fiind prezente în completul lor pe estrada teatrului „Ovidiu" — a avut impresia netă că participă la o mare sărbătoare, aceea a muzicii uşoare romîneşti — sărbătoare care a culminat cu împărţirea premiilor, în ovaţiile entuziaste ale publicului.

S-a văzut, cu acest prilej, că marii favoriţi ai iubitorilor de muzică uşoară sînt Constantin Drăghici şi Margareta Pîslaru. Beneficiind de o voce justă, clară şi de mare amploare, studiind bucăţile cu seriozitate, Drăghici care este un cîntăreţ cultivat, şi-a cucerit vii simpatii. O atitudine scenică mai suplă, mai multă mobilitate a mîinilor ar fi în avantajul său. Margareta Pîslaru, dimpotrivă, roteşte ochii, se mişcă în permanenţă. Vitalitatea ei este captivantă. Cîntăreaţa şi-a dobîndit un stil propriu care place mult. Studiind cu aplicativitate muzica, interpretările ei vor fi cu atît mai atrăgătoare. Ne-a bucurat faptul că au fost atraşi către muzica uşoară un valoros cîntăreţ al scenei lirice ca Ludovic Spiess şi un apreciat interpret al lied-ului ca Vasile Micu. Dar îndeosebi Vasile Micu va trebui să adopte o atitudine mai degajată, o oarecare mişcare în scenă, să cînte cu vervă — legate toate de interpretarea genului uşor.

O cîntăreaţă de remarcabilă distincţie este Doina Badea şi un promiţător element tînărul Aurelian Andreescu. O contribuţie apreciabilă la interpretare au avut aproape toţi cîntăreţii genului uşor: Ioana Radu, Dorina Drăghici, Gigi Marga, Marina Voica, Ilinca Cerbacev, Roxana Matei, Gabi Pascu, Lavinia Slăveanu, Sorina Dan, Luigi Ionescu, Nicolae Niţescu, George Bunea, Trio Armonia, Trio Caban ş.a. (Relevăm că Gică Petrescu, membru în juriu, a apărut la penultimul concert şi pe scenă, cîntînd cu multă căldură cîteva cîntece de Ion Vasilescu).

Privit în mare, Festivalul s-a profilat ca o manifestare artistică de proporţii ample, reprezentînd o adevărată verificare a forţelor creatoare şi interpretative din domeniul muzicii uşoare şi este de reţinut că seri la rînd, mii de oameni au urmărit cu mult interes concerte în care muzica romînească figura în exclusivitate. Acest fapt reprezintă, neîndoios, unul din succesele Festivalului.

Au fost, desigur şi unele deficienţe, inerente unei prime manifestări de acest fel, datorită îndeosebi timpului scurt în care a fost pregătită.

Astfel orchestraţiile, realizate în grabă, au avut uneori un caracter deficitar; se vedea că nu au

Compozitorii George Grigoriu (stînga), Temistocle Popa (dreapta), şi textierul Angel Grigoriu, cu ocazia Festivalului de la Mamaia

fost luaţi în considerare interpreţii. Ideea de a se lansa un cîntec simultan prin doi interpreţi — bună în sine — s-a dovedit inoperantă. În cazul cîntecului „Ineluş-învîrtecuş" ea a trebuit abandonată, căci pentru cîntăreţii respectivi (George Bunea şi Ilinca Cerbacev, cu voci diferite ca ambitus, intensitate şi posibilităţi expresive) se cereau două orchestraţii separate sau cel puţin o transpoziţie.

La Mamaia s-a venit cu orchestraţii incomplete care nu mai puteau fi remediate în grabă deşi s-au încercat — de către H. Mălineanu, T. Popa, I. Körössy — modificări şi chiar reorchestrări în întregime, ale lucrărilor respective.

Orchestrele — Radiodifuziunii, Teatrului C. Tănase şi Electrecord — se cerea a fi avizate din vreme, căci ele erau planificate pentru alte munci artistice şi Festivalul a venit pe deasupra acestora. Punerea în scenă, realizată cu o noapte doar înainte de concerte, şi care dura pînă la orele 3—4 dimineaţa, i-a pus pe interpreţi — orchestre şi cîntăreţi — în condiţii minore de afirmare şi o serie de bucăţi au fost interpretate, din această pricină, superficial.

Fiecare formaţie orchestrală ar fi fost de dorit să se bucure de o îndrumare bine precizată şi de repetiţii multiple. Orchestrele şi dirijorii s-au mărginit în a primi bucăţile spre executare fără a se gîndi că dau un spectacol important, cu consecinţe ce angajau prestigiul multor factori. Or, de la sine înţeles, era peste puterile regiei să insufle, într-un timp minim, unor orchestre al căror profil este „de culise" — cum sînt Radio şi Electrecord — stilul de prezentare scenică al unor formaţii menite să facă antren, să dea un adevărat spectacol. De aici faptul că orchestra

Teatrului Satiric „C. Tănase" a prezentat un spectacol viu, deşi nu dispunea de cei mai buni instrumentişti, întrucît este o orchestră care cîntă numai în public. Altfel s-ar fi înfăţişat desigur lucrurile dacă fiecare din aceste orchestre ar fi avut regizorii lor, care să se ocupe de buna prezentare a spectacolului respectiv şi dacă ar fi ştiut din vreme ce au de făcut.

Sistemul distribuţiilor duble la solişti (care cîntau succesiv un acelaşi cîntec) se cere pe viitor extins şi la orchestre, în sensul că o aceeaşi bucată să fie prezentată de două orchestre diferite. Fiecare dintre acestea avînd specificul ei şi un anumit coeficient caracteristic, personal, legat şi de dirijor în ceea ce priveşte interpretarea muzicii, piesele prezentate nu vor avea decît de cîştigat.

Organizarea concursului propriu-zis şi a spectacolelor a vădit de asemenea, un anumit caracter improvizatoric. Juriul a început să funcţioneze fără a avea un pianist de meserie.

În ceea ce priveşte Festivalul propriu-zis este necesar ca pe viitor să aibă un comandament cu o conducere unică, ale cărui atribuţii să fie repartizarea şi controlarea sarcinilor, prevederea deficienţelor ce pot surveni şi remedierea lor cu soluţii din vreme gîndite.

Aşa se face că primul concert a început cu întîrziere de peste o oră, enervînd şi indispunînd laolaltă publicul şi interpreţii.

Va fi necesar să se organizeze un birou al presei şi posibilitatea transmiterii ştirilor şi reportajelor în presa centrală; reprezentanţii presei să aibă rezervate în incinta teatrului locuri. Trebuie întocmită prezentarea programului din vreme. Or, de data aceasta s-a recurs la expedientul prezentărilor cu totul improvizate ale lui Horia Şerbănescu şi Mircea Crişan, cu toate riscurile pe care le comporta. (Nu se poate trece cu vederea faptul că Mircea Crişan, în ciuda talentului său excepţional şi a prizei pe care o are asupra publicului, a citat uneori greşit autorii muzicii, confundîndu-i, a venit cu elemente adiacente prezentării propriu-zise care adesea nu aveau nici o legătură cu cele ce se cîntau şi care au frizat de multe ori trivialul şi platitudinea).

Sonorizarea spectacolului a fost defectuoasă. O seamă de cîntece — îndeosebi romanţa lui Mălineanu — au avut de suferit simţitor din cauză că nu s-a verificat anterior şi ameliorat, sistemul de amplificare al teatrului, puternic influenţat de orice adiere de vînt, de briza mării. Îndeobşte orchestrele au cîntat şi au fost amplificate excesiv, în dauna cîntăreţilor.

Însuşi sistemul de sondaj al opiniei publice se va cere altfel organizat.

Decorurile se cer efectuate din vreme, cu gust şi fantezie, cercetate de o comisie artistică. Distribuţia luminilor, bine studiată anterior. Afişajul, publicitatea în jurul festivalului trebuie făcute din vreme, cu mijloace moderne, pe întreg litoralul. Aceasta, independent de faptul că amatorii vor veni în mare număr la spectacole chiar fără publicitate.

Este lăudabilă acţiunea Editurii muzicale care a fost prezentă cu caietul de cîntece tipărit în condiţii grafice ireproşabile. Tot astfel aceea a Electrecordului care a imprimat cîntecele din vreme. Dar această promptitudine a Electrecordului nu s-a valorificat în prima seară a festivalului întrucît unele discuri au lipsit de la stand-ul respectiv al teatrului (responsabilul în drept de la Constanţa le închisese într-o ... magazie!).

Rămîne însă esenţial faptul că festivalul şi-a dovedit eficienţa, oportunitatea şi valabilitatea, utilitatea multiplă şi actualitatea. O asemenea manifestare artistică se cere organizată din vreme, *chiar de pe acum*, extrem de minuţios şi cu mare exigenţă. Ne gîndim la viitorul festival internaţional 1964, la care sîntem convinşi că va participa un număr şi mai mare de compozitori şi poeţi.

Inspirîndu-se şi mai adînc din bogata şi variata paletă tematică pe care o oferă viaţa de azi, urmărind o legătură şi mai strînsă cu arta noastră populară, străduindu-se să cînte cu şi mai mult patos şi cu dăruire tot ce este tipic firii şi frumuseţii morale a poporului nostru, toţi aceşti creatori vor da la iveală lucrări şi mai valoroase, pe care toţi le vom întîmpina cu dragoste şi cu mîndrie. Ca şi acum, confruntarea cu publicul, atît de sensibil la tot ce e frumos, va duce la o sudură şi mai deplină între creatori şi cei cărora le este dedicată muzica.

În acest chip festivalurile noastre vor deveni manifestări artistice de prestigiu şi de nobilă tradiţie.

NICOLAE PAROCESCU

Accesibilitatea și rolul activ al educației muzicale a maselor

Discuțiile pe tema accesibilității muzicii, care au loc ca un proces declanșat de cerințe adînci, arată importanța și stadiul încă insuficient al cunoașterii factorilor determinanți în această problemă. Însăși știința noastră de bază, teoria muzicii, care ar trebui să ne dea instrumente de investigație, nu-și are încă delimitate obiectul și metoda.

Marii creatori au înțeles din totdeauna necesitatea, legicul în actul de creație. Este sigur că ei au fost conștienți nu numai de poziția lor estetică și, în diferite măsuri, și de aceea politică, ci și de problema mijloacelor de expresie adecvate.

În drumul spre comunism, creatorii din orice domeniu sînt obligați să înțeleagă ce este legic și ce este arbitrar în gîndirea și în practica creatoare. Atît pentru compozitor cît și pentru muzicolog, este obligator, spre a se putea mișca liber, spre a folosi cît mai creator și mai personal mijloacele de expresie pe care întreaga dezvoltare a limbajului muzical le pune la dispoziție, să cunoască științific, adînc toate legitățile limbajului artei lor. Ne referim, bineînțeles, nu numai la nivelul teoriei și concepțiilor estetice generale, ci și la nivelul teoriei elementare a muzicii, care ar trebui să ne elaboreze sistemul de concepte și categorii ce generalizează istoric-concret și logic-teoretic fenomenele limbajului muzical, reflectînd legile lor lăuntrice, mecanismele formelor fundamentale ale gîndirii muzicale. Am putea investiga, cu ajutorul lor, și am putea preciza pînă la un punct diferitele stadii ale proceselor gîndirii muzicale — în sfera reflectării sensoriale, a celei abstracte și a expresiei artistice (imaginea muzicală). Am putea astfel să deosebim legicul de arbitrarul subiectivist, inovația creatoare de cea formalistă, — neartistică în structura sonoră a imaginii muzicale; am putea să demonstrăm pentru ce o compoziție cu un limbaj foarte simplu poate fi (în anumite cazuri extreme privind concepția estetică sau forța talentului) inaccesibilă sau pentru ce, o alta cu limbaj foarte complex (în aceleași cazuri extreme) poate fi accesibilă.

Deocamdată teoria muzicii nu ne dă încă o cunoaștere mai adîncă a specificului limbajului muzical, a fenomenelor lui elementare. Și totuși, epoca și sarcinile ei istorice ne impun să cucerim libertatea de mișcare în folosirea mijloacelor de expresie, în aprecierea lor ca atare și ca structuri ale elementelor *imaginii* muzicale; ne impun să confruntăm aceste cunoștințe cu teoriile moderniste (cum ar fi aceea a *potențialului atractiv*, de pildă) care tind să fundamenteze logic calea depășirii (sau dezvoltării, dilatării?) tensiunilor funcționale, a tonalității clasice și să acrediteze principiul atonalității ca atare.

O lege specifică muzicii și care se manifestă puternic mai ales începînd din epoca inventării și perfecționării scrierii muzicale lineare, este aceea a dezvoltării, a amplificării neîntrerupte a mijloacelor de expresie. În linii mari această dezvoltare a ascultat, în mod cert, de anumite legi. Și, totuși, rămînerea în urmă, din cauze istorico-sociale, a științei educației muzicale de mase a determinat în trecut îndepărtarea continuă a creației profesionale mai înalte de creația populară și de capacitatea de percepere a structurii acestei muzici de către masele populare. Azi, în condițiile revoluției culturale socialiste avem toate premizele politice și materiale ale lichidării analfabetismului muzical al maselor. Statul investește mari forțe fizice și materiale în domeniul educației muzicale a tinerei generații și a amatorilor vîrstnici. Dar lipsa de criterii, de metode științifice în acest domeniu diminuează adesea eficiența acțiunilor întreprinse.

Legile istoriei și ale gîndirii intervin și aci, în mod dialectic. Practica și teoria creației și educației muzicale, legate organic între ele, constituie conținutul problemei istoricului și logicului în istoria gîndirii muzicale, în metoda de cercetare științifică. Cererile practicii educației muzicale încep să trezească tot mai viu interesul pentru partea teoretică a acestei probleme, cu tot ce implică ea pe planuri mai înalte de gîndire. Educația muzicală a tuturor copiilor în școala de cultură generală înseamnă secarea a însuși izvorului analfabetismului muzical și, implicit, punerea în curînd la niveluri mult mai înalte decît azi, a problemei educației amatorilor. Dar copilul din școala de cultură generală, acest izvor al izvoarelor și pămînt bun al întregii noastre culturi muzicale (tot atît de acut răsună și azi maxima lui D. Kiriac — „soarta muzicii noastre în școală să făurește"), reproduce — se știe — ontogenetic, în linii mari, procesele gîndirii muzicale în dezvoltarea lor istorică. Și, așa, teoria științifică a dezvoltării în cadrul procesului educativ al copilului, teorie pe care cerințele practicii o vor naște, coroborată cu teoria pe care o cere și o naște practica creației, ne va lămuri nu prea tîrziu legile proceselor ce au loc în sfera cunoașterii abstracte a fenomenelor limbajului muzical, legi atît de necesare cîștigării acelei libertăți care ne va conduce spre accesibilitatea adevăratei muzici contemporane — aceea care vorbește omului contemporan, cu

mijloace contemporane despre destinul său nou, pe care el îl are de făurit.

Învățarea conștientă a limbajului muzical de către copii implică efortul de cunoaștere a legilor acestuia, în practica educației, adică tocmai ceea ce interesează și în problema urmăririi conștiente a accesibilității creației muzicale. Așa dar, și teoretic, educația muzicală e un aspect al accesibilității. Astfel se leagă între ele practica creației și a educației muzicale de teoria lor.

Vom prezenta deci, aci, doar fapte și observații din domeniul educației muzicale a copilului preșcolar cu unele sugestii și teoretizări posibile, și nu teorii închegate asupra cunoașterii specificului limbajului muzical în zonele psihice neexplorate încă îndeajuns. Se va putea vedea, însă, că premizele teoretice, necesare unui început de conturare a metodei științifice de predare a muzicii, sînt în linii mari clare, ele putînd fi deduse ca o teoremă din corolarul ei.

În ultimii 3 ani am urmărit, prin observări și mici experimente, la copii preșcolari, în cadrul activităților lor muzicale și al jocului liber, repertoriul, dezvoltarea manifestărilor muzicale, fenomenele ce se leagă mai ales de așa-zisele „simț ritmic" și „simț tonal". În anul școlar 1962—1963, împreună cu Emilia Comișel și Constantin Zamfir, cercetători principali la Institutul de etnografie și folclor al Academiei și cu Grigore Bărgăuanu, profesor la Școala medie de muzică nr. 2, am urmărit aceleași probleme la două grădinițe și la un ciclu elementar din Capitală.

Iată cîteva observații care ne vor introduce în cunoașterea proceselor muzicale elementare.

1. Preferința copiilor pentru cîntecul însoțit de dans, sau în general, de mișcarea ordonată, explică prezența simțului ritmic aproape la toți copiii și, totodată, limitarea manifestărilor lui la forma sau la sistemul pe care C. Brăiloiu — care a descoperit legile de care ascultă diferitele lui structuri — l-a numit „ritmul copiilor". Cunoașterea structurii și caracterului său primar, ca formă reflectorie, ca element al limbajului muzical, are o mare importanță — în afară de latura teoretică și estetică — în domeniul principiilor educației muzicale a copilului.

Întîi, pentrucă la copil, pînă la 7 ani, euforia ritmului primează față de aceea a intonației muzicale, ceea ce nu înseamnă că dezvoltarea acesteia rămîne în urmă. Dar important este că la această vîrstă putem să folosim resursele foarte mari de structuri și variații ritmice, pe care, în ciuda inflexibilității ordonării accentelor le ascunde sistemul ritmic al copiilor, spre a crea deprinderi ritmice solide, baza dezvoltării intonației muzicale, a formelor melodice. Auzul muzical se dezvoltă mai lent, mai greu decît ritmul. La imprecizia intonării se mai adaugă și relativ puținele posibilității de variere (în raport cu cele ale ritmului) a formulelor melodice accesibile preșcolarilor.

În al doilea rînd, cunoașterea acestui ritm are o deosebită importanță în legătură cu creația de cîntece destinate copiilor preșcolari și, în oarecare măsură, celor de vîrstă școlară. Vom vedea acest lucru mai jos ;

2. Copiii preșcolari, individual, intonează just, cel puțin într-un registru limitat. În colectiv, însă, ei intonează de cele mai multe ori fals, sau în cel mai bun caz, nu în unison. Iată în linii mari cauzele :

— repertoriul nepotrivit ca ritm, ca structură a melodiei : sistem ritmic, scară, îmbinarea vers-melodie, ambitus și întinderea vocii copiilor (marea majoritate intonează relativ just individual și în colectiv numai în limitele cvartei do — fa) ;

— necunoașterea de către educatoare a registrului vocii copiilor și necunoașterea tehnicii dării tonului potrivit vîrstelor pe grupe, face ca intonația copiilor să fie inegală sau falsă chiar și atunci cînd cîntecul executat în cor sau individual are o structură adecvată posibilităților copiilor ;

— educatoarea se obișnuiește cu desacordul vocilor și imperfecțiunea ritmului și nu le mai observă ;

— multe din cîntecele destinate copiilor și publicate în diferite culegeri prezintă, pe lîngă nepotrivirile arătate mai sus și care fac ca ele să fie accesibile doar ansamblurilor instruite în mod deosebit (radio, palatul pionierilor, etc.), nepotriviri între nivelul versurilor și al melodiei, din punct de vedere al vîrstei ;

— cultura vocal-auditivă nu se face ;

— nu se realizează nici audiția de piese muzicale, vocale și instrumentale, care are un rol foarte mare în trezirea sensibilității și gustului pentru muzică ;

— nu se urmărește un început de conștientizare a mijloacelor expresiei muzicale, a limbajului muzical prin intuirea dirijată a fenomenelor muzicale elementare.

Trebuie să subliniem însă faptul foarte îmbucurător că Ministerul Învățămîntului a publicat în 1963, în *Cartea Educatoarei*, alcătuită de un colectiv sub redacția educatoarei Menasia Virginia, un capitol consacrat muzicii, care corespunde în cea mai mare parte cerințelor amintite.

În concluzie, posibilitățile copiilor în însușirea unor deprinderi muzicale conștiente (reprezentarea spațială a înălțimii sunetelor — cheronimie — și reprezentarea grafică a duratelor de optime și pătrime), dar fără cînt după note, sînt mai mari decît acelea care se urmăresc practic în procesul educației preșcolare. Realizarea acestor posibilități depinde de abordarea științifică a problemelor repertoriului și metodei de lucru, precum și de pregătirea educatoarelor. O activitate muzicală just orientată la vîrsta preșcolară ușurează foarte mult sarcina predării muzicii după note la vîrsta școlară.

În anul școlar 1962—1963, urmărind aceeași problemă și la copii de vîrstă școlară, de data asta, însă, predînd muzica efectiv la clasa I-a (școala nr. 36), mi-am dat seama de importanța pedagogică a cunoașterii acestor procese, de posibilitatea creării, pe baza legilor lor, a unei

metode de predare științifică a muzicii la copiii preșcolari și școlari. Iată cîteva observații esențiale, rezultate și concluzii în legătură cu latura didactică a problemei.

Repertoriul cîntecelor reflectă și scopul și metoda propusă. El a cuprins cîteva cîntece din cele indicate de programă și cca 15 „formule" și cîntece din folclorul copiilor sau din cel al adulților intrat în repertoriul lor. S-au creiat cîteva formule pentru dramatizarea muzicală a cîtorva momente din basmul „Capra cu trei iezi". La alcătuirea repertoriului s-au avut în vedere următoarele cerințe :

1. Satisfacerea reacțiilor estetice (psihologic) ale vîrstei copiilor și formarea gustului lor artistic prin valori autentice, cu rezonanțe sufletești bogate și orientate spre cunoașterea estetică a realității. Partea folclorică este concepută în așa fel încît să cuprindă în patru ani cunoașterea prin cînt sau audiție a tuturor genurilor folclorului țărănesc și muncitoresc. Mai tîrziu aceste cîntece vor constitui o bază de înțelegere a istoriei poporului nostru și culturii sale ;

2. Structura lor sonoră să reprezinte vocabularul intonațional esențial al „limbajului muzical matern" (folclorul copiilor și alte cîntece intrate în repertoriul lor) și, totodată, să fie adecvată stadiului de dezvoltare a muzicalității copiilor (din punct de vedere al simțului ritmic și tonal);

3. Reflectînd în alcătuirea sa legile dezvoltării acestor „simțuri", repertoriul va trebui să constituie un material intuitiv, pe baza căruia, plecînd de la cunoașterea intuitivă (reflectarea senzorială a elementelor și fenomenelor muzicale), copilul să se poată ridica treptat, prin nenumărate mici procese de abstracție, spre noțiunile care vor constitui, începînd de la vîrsta de 9—10 ani, formele fundamentale ale gîndirii sale muzicale, pînă la însușirea deplin conștientă a limbajului muzical.

Aceasta înseamnează că, din punct de vedere pedagogic, repertoriul trebuie să reflecte complex toate principiile învățării, să deschidă drum aplicării lor la specificul limbajului muzical. Aceasta mai înseamnă că — în linii mari, ca și la limbajul vorbit — scrierea muzicală și cîntul după note trebuie să ajute însușirea conștientă a limbajului muzical. Este adevărat că scrierea muzicală și cîntul după note implică procese analitice, mai conștiente (în raport cu vîrsta copiilor), înțelegerea structurii raporturilor de durată și înălțimi ritmo-melodice. Dar, așa cum limbajul vorbit ușurează aceste începuturi de abstractizare prin concretul cuvîntului, tot așa muzica ușurează foarte mult acest proces prin natura scrierii sale — duratele însemnate ideografic iar înălțimea însemnată pe portativ, avînd deci un aspect oarecum pictografic. Așa dar, nereflectînd ceva concret așa cum face limbajul vorbit sau scris, limbajul muzical (structura sa ritmo-melodică) nu poate fi intuit mai complex decît pe baza scrierii, pe baza notelor. Ceea ce înseamnă că concretul care asigură formarea reflexelor necesare intonării conștiente (adică pe bază de audiție interioară condiționată vizual și nu pe bază de reprezentări din memorie sau prin imitație după auz), sînt *notele muzicale*. Aceasta mai înseamnă că scopul imediat și metoda educației muzicale a copiilor de șapte ani trebuie să fie *însușirea conștientă a limbajului muzical în practica cîntului artistic după note*. Precizăm că procesul de intuire complexă — un început de cunoaștere a structurii limbajului — nu este rezultat al unei analize logice, al unei intelectualizări a lui, prin comparații, asocieri etc.

Toate acestea pot fi material de reflecție pentru teoreticienii care ar vrea să definească specificul gîndirii muzicale, al formelor ei.

Scopul final fiind formarea sensibilității și gustului estetic prin muzică, înseamnă că și metoda trebuie să fie concepută pe baza unui principiu educativ-estetic. De aci urmează că și metoda, nu numai conținutul (repertoriul) este subordonată și adecvată scopului educativ-estetic. Deprinzînd scris-cititul în practica cîntului artistic, descoperind astfel singuri melodia și întreaga imagine muzicală, frumosul descoperit capătă prin aceasta un preț mai mare decît cel al învățării prin imitație, după auz și devine astfel un stimulent al interesului pentru activitatea artistică conștientă. Acest interes este mult mai activ în muzică pentru că imaginea muzicală este nu numai concret-sensorială ci și act real, motorico-sonor cu cele mai accentuate rezonanțe emoționale și volitive. Ar fi aici deci, un punct de vedere estetic al metodei de educație muzicală.

Aspectele concrete ale predării muzicii, așa cum a avut loc la școala nr. 36, clasa I, ilustrează în orice moment punctul de vedere de mai sus al metodei. Iată cîteva asemenea aspecte.

1). Au fost notate „formule" prinse pe viu de la joaca copiilor în timpul recreațiilor. În clasă o asemenea formulă a fost cîntată după note. Recunoașterea ei aduce copiilor, pe lîngă satisfacția descoperirii propriei lor melodii prin note, și surpriza de a afla concret din ce e făcut cîntecul, cum se unesc versurile cu melodia, cum se creează el. Desigur, în aceste condiții, interesul pentru mijloacele de expresie muzicală, ca atare și pentru tehnica notării lor, crește mult. E foarte clară aici acțiunea esteticului și reacția estetică intensă a copiilor. Precizăm faptul că, fiind foarte simple ca structură (pe baza „sistemului ritmic al copiilor" și așa ziselor „sisteme prepentatonice"), aceste formule sînt cît se poate de accesibile ca material artistic, ele pot fi și notate ușor de către învățători. Ca „imagine artistică" însă, formulele sînt departe a fi ceva „copilăresc", în sensul de platitudine, simplism artistic, fabricate pentru copii. Dimpotrivă, ele au o plasticitate expresivă mare, răspund nevoii de fabulos, fantastic, grotesc, a copiilor, și produc o euforie ritmică sonoră deosebit de puternică.

2). O asemenea formulă-cîntec a fost amplificată ritmico-melodic (după ce fusese învățată în forma originală) din necesitatea de a o face mai sugestivă estetic. În acest fel a fost lărgită

și sfera mijloacelor de expresie precum și mijloacele scrierii și cîntării după note.

Intuirea noilor elemente ritmico-melodice și a semnelor respective devine astfel mult mai firească, mai lesnicioasă. Cauza este satisfacerea estetică mai complexă, dorința de a realiza artistic imaginea în forma amplificată. Acestea sînt o parte din mijloacele de a cîștiga permanent interes real pentru însușirea conștientă de noi mijloace de expresie. Principiul estetic al metodei a fost verificat însă în experiențe mai complexe deci încă mai concludente.

3). Paralel cu cunoașterea intuitivă a elementelor cele mai simple, dar fundamentale, ale limbajului muzicii, a fost încercată capacitatea copiilor de a intui just majorul și minorul, recunoscînd și numind precis modurile *do* și *re* din mai multe cîntece, apreciindu-le totodată just caracterul expresiv. Subliniem că nu s-a intuit *scara* și cu atît mai puțin *modul* ca atare sau ca noțiuni, ci expresivitatea lor la cîntece și melodii cunoscute sau nu. Acest lucru a reușit foarte bine și fără greutăți.

4). Plecînd apoi de la o formulă foarte simplă, din acelea notate de la copii, ea a fost amplificată la un moment dat cu o a doua voce, la terță superioară. Dar suprapunerea a fost bimodală: fragment de *Mi* suprapus lui *Do*. Copiii au cîntat cu ușurință această combinație modală complexă după ce, anterior, o încercare de a cînta o melodie cunoscută acompaniată la terță în același *mod* nu izbutise. Înseamnă că interesul pentru elementul melodic, pentru contrastul modal intens și pentru intrarea succesivă în combinația bimodală au acționat ca un adevărat șoc estetic (psihologic). Adăugăm că, spre a justifica plastic, viu intrările și sfîrșiturile pe rînd și contrastul melodic, imaginea poetică a fost amplificată prin închipuirea unui joc de mișcare, sugerat chiar de subiectul și mișcările jocului copiilor.

Este clar că dinamizarea continuă a interesului artistic permite să punem copiilor probleme destul de complexe în însușirea conștientă a limbajului muzical și că satisfacția cuceririi frumosului îl determină pe copil să depună efortul necesar. Este clar de asemenea că simplismul artistic manifestat mai ales sub forma așa zișelor cîntece cu subiect și caracter didactic, precum și teoretizarea în însușirea scris-cititului muzical contrazic natura artistică a lecției de muzică tot atît cît și natura artistică a limbajului muzical, inhibînd reacțiile estetice și interesul.

5). Că acest fel de intuire a structurii limbajului muzical pe baza scrierii și cîntului după note este începutul unui proces de cunoaștere, de dezvoltare a formelor gîndirii muzicale, o arată clar un alt fapt. Spre sfîrșitul anului, cîntînd după note o melodie care aduce un element expresiv nou — pauză de optime — copiii au putut răspunde, la întrebarea pusă, că semnul cel nou este „*o pauză*", lărgind astfel sfera reprezentării pauzei de pătrime pe care o cunoșteau și o executau de mult corect. Elementul tăcere = pauză a fost astfel extins la un semn și o expresie muzicală nouă, tot de natură ritmică. Astfel de lărgire a sferei unei noțiuni concrete pe baza caracteristicii comune este un început de abstractizare. Ducînd treptat la noțiuni cu sfere din ce în ce mai largi, astfel de procese vor ajunge mai tîrziu pînă la noțiuni foarte generale. O astfel de cunoaștere, deși cu rezultate de începuturi de abstractizări, este totuși o metodă de predare teoretică întrucît rezultă inductiv pe baza a nenumărate intuiții și pe baza unor asocieri ce se produc în practica artistică, din interes artistic.

6). Pînă la sfîrșit, pe baza conștientizării intuitive, treptate a limbajului muzical în practica cîntului după note, mecanismele proceselor de intonare conștientă fiind întărite suficient, au reușit și cîteva încercări de transcriere de formule simple, dictate vocal, măsură cu măsură.

7). O dată cu cîntul după note și pe baza interesului pentru exprimarea muzicală conștientă, copiii și-au dezvoltat și perfecționat mult emisiunea vocală, auzul, intonația justă. Aceasta s-a realizat fără exerciții speciale și, în orice caz, fără o muncă deosebită cu acei copii (15 din 33) care la început prezentau mai mult sau mai puțin deficiențe în privința auzului și ritmului. Pînă la sfîrșitul anului toți copiii au cîntat corect, la unison. S-a observat că intonația la solfegiu sau la cîntec cu versuri este mai justă cînd copiii nu sînt acompaniați cu un instrument. Aceasta dovedește mai clar ca orice că cîntecul după auz nu poate depăși anumite limite ale imperfecțiunii. Consecințele cîntării după auz pentru formarea deprinderii de ascultare a muzicii sînt și mai grele, întrucît perceperea este, în acest caz, foarte neclară.

Rezultatele — incluse în rezultatele precedente — arată creșterea interesului pentru exprimarea muzicală conștientă, din ce în ce mai complexă, la toți copiii. În prima lecție de muzică de după vacanța mare s-a observat că deprinderile cîntului după note s-au întărit și clarificat. Cei cu deficiențe și care la sfîrșitul anului cîntau încă timid, cîntau acum în deplină libertate. Preferințele și aprecierile lor la sfîrșitul anului au arătat un început de conturare a gustului ales. Ei sînt capabili ca în clasa a II-a să treacă la un repertoriu de cîntece mult mai complex ca limbaj artistic și ca mijloace de expresie: cîntece pe versuri clasice de nivel înalt, într-un stil romînesc dezvoltat, cîntece populare de diferite genuri și stiluri; formule, din cele mai valoroase artistic învățate în clasa I-a, vor putea fi reluate la două voci în forme artistice îmbogățite cu noi mijloace de expresie.

CONCLUZII

1). Rezultatele de mai sus arată că este cel mai indicat și deplin posibil ca însușirea conștientă a limbajului muzical pe baza scrierii și cîntului după note să înceapă cel mai tîrziu la vîrsta de 7 ani.

2). Punctul de vedere estetic în metoda predării muzicii face posibilă cunoașterea directă, în-

tuitivă a structurii limbajului muzical plecînd de la elemente vii ale sale — intonația, formula melodică — și conștientizînd mijloacele de expresie, fără analize și transmitere de cunoștință, fără teoretizare și intelectualizare a predării. Cunoștințele și noțiunile corespunzătoare formelor fundamentale ale gîndirii muzicale apar și se conturează treptat, inductiv, ca urmare a practicii artistice conștient dirijată spre procese de cunoaștere și avînd la bază legile dezvoltării formelor gîndirii muzicale și a limbajului muzical.

3). Repertoriul trebuie să reflecte metoda. Urmarea cea mai importantă din acest punct de vedere este necesitatea ca materialul muzical să fie amplificat ca valoare artistică și ca interes față de mijloacele de expresie mereu înnoite. Aceasta este și o lege a dezvoltării limbajului muzical.

4). Complex, în acest fel de a aborda problema metodei, apare doar baza ei psihologică și teoretică. Practic, însă, o metodică amănunțit elaborată, lecție cu lecție, va permite ca orice învățător nelipsit de auz muzical să poată învăța muzica odată cu copiii.

5) Experiența — neîncheiată — nu a lămurit încă complet punctele nodale ale trecerii de la sistemele cu număr mic de sunete la sistemul heptatonic. Același lucru și pentru trecerea, extrem de lentă, de la sistemul ritmic al copiilor la cel al măsurii sau la sistemul „giusto-silabic" popular romînesc.

6) Folclorul copiilor și cel al vîrstnicilor (țărănesc și muncitoresc) constituie un material de atracție fără egal prin valoarea lui artistică și educativă, prin bogăția și plasticitatea mijloacelor de expresie. Reprezentînd aproape toate etapele dezvoltării poporului nostru el formează treptat o bază aperceptivă foarte valoroasă nu numai pentru practica artistică muzicală mai complexă ci și pentru studiul istoriei literaturii, istoriei artei și istoriei generale, contribuind astfel la formarea multilaterală a concepției științifice despre lume.

7). Faptul că deocamdată nu toți copiii primesc o educație muzicală preșcolară nu împiedică în mod grav recuperarea acestor ani și începerea la 7 ani a unei însușiri conștiente a limbajului muzical.

8) Predarea muzicii de la 7 ani pe baza însușirii conștiente a limbajului muzical este o posibilitate imediată. În primii patru ani copiii pot să-și însușească conștient deprinderile de bază ale cîntării pe 2—3 voci în stilul polifonic.

9). Pentru celălalt mijloc al educației muzicale — audierea muzicii — trebue să se facă efortul alcătuirii unei antologii sonore (cîte un disc micro pentru fiecare clasă) după o programă bine studiată.

Sugerăm concentrarea forțelor cercetătoare din domeniul muzicologiei în general precum și din cel al educației muzicale pe lîngă unul din institutele de cercetări speciale existente sau într-un institut special de muzicologie. Aceasta ar crea condiții favorabile dezvoltării cunoștințelor teoretice în legătură cu practica creației, educației, istoriei și criticii muzicale.

NICOLAE HERLEA, ION PISO

Impresii despre arta interpretativă sovietică

Am avut cinstea să cîntăm alături de artiştii sovietici atît la Teatrul Mare din Moscova, la Leningrad, Odesa, Riga, Minsk, Perm, Novosibirsk, Baku, Erevan, Tbilisi, Sverdlovsk cît şi la Teatrul de operă şi balet din Bucureşti. Ne amintim totdeauna cu plăcere de başii Petrov, Crivcenia şi Ognivţev, de sopranele Goar Gasparian, Firşova, de tenorul Grigoriev ş.a. — parte din aceştia cunoscuţi şi de publicul nostru pe care l-au încîntat cu arta lor. Atît ca participanţi la unele spectacole, *Evgheni Oneghin, Trubadurul, Bărbierul din Sevilla, Rigoletto, Traviata, Tosca, Faust,* cît şi ca simpli spectatori, am avut prilejul să luăm un contact mai apropiat cu arta interpretativă sovietică şi să deslușim anumite aspecte esenţiale ale acesteia. Ceea ce izbeşte din capul locului este caracterul realist pe care îl îmbracă un spectacol, chiar cînd tematica acestuia este de domeniul fanteziei cum e de pildă *Dama de Pică.* Urmărind cu încordare atît desfăşurarea individuală cît şi cea colectivă a tuturor artiştilor în scenă, deslușim, credem, temeiurile interpretării lor asupra cărora se cuvine să stăruim.

Este neîndoios că exemplul marilor creatori de valori artistice Stanislavski şi Şaliapin stă la baza acestei şcoli interpretative, reprezentînd buna şi marea tradiţie a teatrului muzical din Uniunea Sovietică. În general cîntăreţii sovietici acordă o atenţie egală nu numai cîntului propriu-zis dar şi dicţiunii şi jocului scenic pe care le înmănunchiază într-un tot armonios. Astfel, fiecare interpret apare ca un artist complet ce nu neglijează nici unul din mijloacele prin care se ajunge la stabilirea unei legături cît mai strînse cu publicul. Cuvintele pe care se mulează fraza muzicală sînt pronunţate cît se poate de clar, de distinct, cei mai buni cîntăreţi apărînd în acelaşi timp şi adevăraţi maeştri ai declamaţiei. Din rîs, din plîns şi chiar dintr-o simplă respiraţie ei reuşesc să genereze emoţii vii în rîndurile spectatorilor.

La Teatrul Mare stăruie atmosfera înălţătoare în care au trăit şi creat marii înaintaşi ai scenei ruseşti. Este impresionant chipul veridic, apropiat de viaţă, în care se desfăşoară un spectacol. Cît de departe este modul de manifestare al artistului sovietic de azi, cu trăirea complexă şi adîncită a rolului faţă de „arta" scenică de odinioară, (prezentă încă în unele teatre europene) cînd cîntăreţul venea la rampă spre a-şi debita aria, cu mîna pe... inimă şi ochii pironiţi pe fascinanta baghetă a dirijorului! Artistul sovietic se mişcă degajat în scenă, nu evită să cînte uneori, cînd exigenţele spectacolului o cer, chiar cu spatele la public, fără ca prin aceasta să diminueze valoarea actului interpretării, dimpotrivă. Mai mult decît atît, necesităţile de interpretare îi conduc uneori pe cîntăreţi la neglijarea voită a intonaţiei, în favoarea recitativului *secco,* un recitativ aproape vorbit — ne gîndim la unele scene din Boris Godunov şi Rigoletto — ceea ce concură la majorarea efectului, a intensităţii expresiei. Ne amintim cu admiraţie de spectacolele cu *Boris Godunov şi Cneaz Igor* susţinute de Reizen, în rolurile principale la Bucureşti. În *Cneaz Igor,* Reizen, favorizat de statura sa impozantă, intra şi ieşea din scenă cu aerul că este atotstăpînitorul ei. Şi de fapt, cînd ridica mîinile deasupra capului şi umbla cu paşi rari şi mari în lung şi lat proferînd un blestem, o imprecaţie, domina scena pe de-a-ntregul.

Plasticitatea jocului, arta grimei ca şi costumaţia, sînt realizate cu minuţiozitate, urmărite pînă în cele mai mici detalii, în vederea conturării cît mai depline a unui personaj, a unei situaţii.

Din alt punct de vedere, este de subliniat că jocul fiecărui interpret ce împlineşte un rol solistic se caracterizează prin multiplicitatea punctelor de legătură cu întreg ansamblul, cu care se conjugă în chip ideal. Este o mare diferenţă între stilul individualist, cultivat îndeosebi de marii interpreţi de pretutindeni, care nu vizează de-

cît punerea în valoare a însușirilor personale, și arta interpretativă sovietică din zilele noastre, în care fiecare artist, oricît ar fi de mare, nu trăiește numai pentru sine ci împreună cu întreg ansamblul scenic, căruia i se integrează perfect, cu care face un tot indisolubil.

O trăsătură de seamă a artei interpretative sovietice contemporane este și aceea că în roluri socotite „mici" sînt distribuiți, adesea, artiștii cei mai valoroși. Această metodă are o mare importanță căci dintr-odată ponderea specifică a rolului „mic" crește, contribuind simțitor la potențierea și, consecutiv, la izbînda întregului spectacol.

În ceea ce privește interpretarea propriu-zisă este de relevat faptul că o seamă de personaje — le-am spune clasice — ca de pildă Don Bazilio și Bartolo din *Bărbierul din Sevilla,* sînt aduse „la zi" — în sensul că grotescul ce le caracterizează și satira, ironia la adresa lor, sînt accentuate hiperbolizînd trăsăturile ridicole ale acestora — fără însă ca prin aceasta să se cadă într-o șarjă lipsită de gust artistic.

O mare atenție este dată corului căruia îi revin adesea roluri de prim ordin. Corul nu este niciodată static, se mișcă, participă din plin la acțiune, întărind caracterul veridic al scenelor în care reprezintă masele populare. În lungile noastre turnee și în contactul pe care l-am avut cu artiștii sovietici ne-am dat seama că ei sînt pătrunși de dinamismul vieții noi, de patosul muncii socialiste, că sînt convinși de înalta misiune ce le este încredințată : aceea de a milita pentru o artă realistă, viguroasă, contemporană, pentru o artă care se adresează oamenilor. Conștienți de răspunderea pe care o au în fața societății comuniste, ei au învins convenționalismul și ermetismul, platitudinea și ponciful, realizînd o adevărată artă — o artă progresistă căreia i-au infuzat vitalitatea ce caracterizează omul nou, sovietic.

Am dori să mai arătăm că pretutindeni, unde ne-am aflat, în Uniunea Sovietică, am văzut sălile împlinite pînă la refuz cu oameni ai muncii dornici de artă și cultură. Acolo arta nu mai este de mult un lux. Ea nu mai este nici apanajul unei minorități avute și nici al unei anumite categorii de „intelectuali" ci a devenit un bun spiritual al celor mai largi mase, iubitoare de adevăr și de frumos.

ANATOL VIERU

Muzica de cameră a unui mare simfonist

— Insemnări despre creaţia de cameră a lui Şostakovici —

Într-un articol improvizat (deşi îndelung gîndit în substanţa lui) acum un an — adnotam muzica de cameră a lui Şostakovici, arătînd valoarea ei uneori inegală, dar şi faptul că e de cele mai multe ori încărcată de sensuri, importantă.

Am mai rămas dator cu unele însemnări pe marginea muzicii sale vocale şi a ciclului cvartetelor de coarde, acesta din urmă fiind în continuă devenire ; între timp, pare-se, a apărut un al nouălea cvartet, dovedind că genul cvartetului de coarde rămîne o modalitate de exprimare permanentă şi intimă a lui Şostakovici.

Revenim pentru a împlini lucrarea începută, rămînînd la aceleaşi notaţii marginale, fără pretenţia de a face muzicologie detaliată şi metodică, dar nu fără dorinţa de a scoate la iveală ceea ce este semnificativ, individual şi specific, în creaţia lui Şostakovici.

Un şir de înălţimi

Despre cvartete am mai vorbit şi data trecută, insistînd asupra importanţei lor majore, asupra greutăţii lor în opera compozitorului. În ultimul deceniu, Şostakovici a revenit tot mai des la acest gen şi se pare că are de gînd să continue.

După cvartetul nr. 1, scris „pentru a-şi face mîna", dar integrat organic în evoluţia compozitorului, semnificativ, — după cvartetul nr. 2, care are aspecte de suită, a urmat cvartetul care va face obiectul unei apropieri analitice mai atente în acest articol ; el ni se pare una din cele mai bune lucrări pe care le-a scris Şostakovici.

Cvartetele nr. 4 şi 5 ne atrag îndeosebi prin părţile lor prime. În cvartetul nr. 4, partea întîia este un preludiu monumental aşezat pe o pedală de *re*. În cvartetul nr. 5 (partea I-a) avem de-a face cu un allegro stenic, nervos, obstinat, amintind de o pagină ca fuga în Re bemol şi utilizînd un material muzical pe care Şostakovici îl destinează cu precădere scherzourilor. În cvartetele nr. 4 şi 5 se manifestă tot mai puternic tendinţa de a crea un ciclu ce se cîntă fără întrerupere ; părţile se însăilează „attacca", una după cealaltă.

Cvartetul nr. 6 se remarcă prin partea lentă (passacaglia) şi prin acea cadenţă armonică luminoasă care revine la sfîrşitul fiecărei părţi ; (cadenţă cvasi-prokofieviană ; de altfel chiar ideea unei cadenţe fixe are ceva neoclasic, de natură prokofieviană) ; acest procedeu armonic, epilog luminos şi puţin melancolic al fiecărei părţi din cvartet, constituie unul din mijloacele principale de obţinere a unităţii ciclului. Cvartetul nr. 7 (care împreună cu cel de-al 3-lea ne place cel mai mult din întreg şirul de cvartete), rămîne un admirabil model de spontaneitate şi maturitate în creaţia lui Şostakovici. El reprezintă un întreg ce se parcurge dintr-o răsuflare ; este o lucrare din cîteva secvenţe. În spatele scriiturii ce pare uneori uşoară, improvizată, se ascunde o măiestrie atît de sigură şi un mod de exprimare atît de direct, spontan, organic, încît se face comparabil cu libertatea transcendentală, visătoare, aproape improvizată şi totodată severă a ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Pentru noi, acest cvartet „uşor" şi scurt, cîntăreşte greu, este semnificativ.

Cvartetul nr. 8 este considerat ca o autobiografie tematică a lui Şostakovici. Aici revin temele muzicale principale din creaţia compozitorului, de la simfonia I-a şi pînă la a 10-a. Cvartetul este închinat memoriei jertfelor fascismului. Scris vizibil dintr-o trăsătură (după mărturia autorului, a fost compus în cîteva zile la Dresda, în pauzele unei muzici de film) cvartetul nr. 8, pe mine unul, nu mă convinge integral. Emoţia reală este din păcate umbrită de aceea placată de către temele sale vechi, care îi dau un fel de tinctură literară prea evidentă (analogă aceleia din „O viaţă de erou" de R. Strauss), cvartetul capătă astfel aspecte de compendiu tematic. Scriitura de cvartet este uneori excesiv simplificată ; poate că nu întîmplător lucrarea a fost transcrisă pentru orchestră de coarde, figurînd astfel în stagiunea trecută la Moscova.

Cum va fi fiind cvartetul nr. 9 ? Cum vor fi celelalte viitoare ? Şostakovici ştie să găsească în orice lucrare a sa un „ce" specific, trezind interesul muzical, totuşi cvartetele sale rămîn inegale.

Dramaturgie în simfonii şi cvartete

Să privim acum îndeaproape cvartetul nr. 3 care ni se pare o culme în acest şir de înălţimi [1]). Este o lucrare bogată şi totodată unitară, plină de varietate şi totodată strînsă ; este foarte semnificativă pentru Şostakovici şi poate fi luată ca model pentru o analiză privitoare la stilul compozitorului ; în retorta profund originală şi încălzită la temperaturi înalte a acestei lucrări,

1) Cititorul este invitat să urmărească articolul nostru cu partitura, după audierea cvartetului lui Şostakovici.

fuzionează metale dintre cele mai prețioase: un travaliu simfonic intens și o scriitură de cvartet beethoveniene, o spontaneitate de micro-travaliu mozartiană, un lirism discret și indirect, ca cel schubertian, alteori un lirism romantic „violent" ca cel mahlerian, sau ceaikovskian, o artă a discursului liric muzical, ce descinde din Bach. Evocarea atîtor nume mă face să subliniez pentru a nu fi greșit înțeles, deplina originalitate a acestei lucrări, precum și esența sa *nelivrescă* — ba chiar *antilivrescă*.

Cvartetul a fost scris în anul 1946, fiind nu cu mult ulterior simfoniilor a 8-a și a 9-a. Cvartetul prezintă analogii cu aceste lucrări; într-un sens, el ar putea fi considerat un fel de „machetă" a simfoniei a 8-a, fără a vedea nimic minimalizant în această denumire și cu condiția de a nu-i ignora atmosfera proprie inimitabilă, de a nu-i refuza autonomia și caracterul specific, cu totul incontestabile.

Cvartetul nr. 4 și simfonia a 8-a au comune înainte de toate dramaturgia, alcătuirea ciclului din cinci părți. În fiecare din aceste cicluri, partea a II-a și a III-a sînt scherzouri; energia acumulată e prea mare pentru a se consuma într-un singur scherzo. Apoi, în amîndouă lucrările, revărsarea de energie a scherzourilor este contrabalansată de o parte a IV-a lentă, passacaglie tragică, cu caracter narativ.

Scherzourile în cvartet sînt ca un contrast la primăvara anfantină a primei părți; în simfonie, constituie dezlănțuirea cinetică a ceea ce era inclus potențial în partea I-a.

Finalul este „static" în ambele cazuri; în cvartet, găsim o replonjare melodică și meditativă în lumea copilăriei din partea I-a, rememorarea etapelor unei acțiuni consumate; în simfonia a VIII-a, finalul ne duce de asemenea la o atmosferă de seninătate, emoționantă prin prisma peripețiilor tragice precedente. Personal mi se pare mai poetic finalul cvartetului, care se hrănește în permanență dintr-o substanță melodică vie; în simfonie reușita rămîne mai mult globală, „teoretică" (nu vreau să întunec măreția simfoniei a VIII-a care rămîne un monument muzical impresionant).

Deși linia dramatică a celor două lucrări în cinci părți este asemănătoare, comparația ne trezește dorința de a urmări și în cazul altor compozitori oscilarea în cicluri între 3, 4 sau 5 părți. Deja la Beethoven în simfonia a 8-a nu există o parte lentă propriu-zisă, partea a II-a fiind un „scherzando", iar a treia — un menuet; nici în simfonia a 7-a, partea a doua nu e un adagio în accepția clasică a cuvîntului, ea „se mișcă" într-un fel de cortegiu tot mai amplu, reprezintă o contemplare activă. Mahler, acumulînd în scherzouri mari rezerve de energie tinde totodată să zugrăvească aspecte multiple ale realității; în simfonia a 9-a, cele două scherzouri (unul „ländler", celălalt — „burlescă") sînt imense ca întindere și mustesc de abundența materialului muzical; revărsările lor crescînde de energie se însumează, căpătînd proporții gigantice; li se contrapune în final un mare adagio, care vrea să reprezinte nemărginirea, nemișcarea, frumusețea, reculegerea.

În cvartetele nr. 4 și 5 și în concertele pentru orchestră de Bartók structura în cinci părți a ciclului, cu pronunțata ei simetrie — are un alt sens. Astfel, în cvartetul nr. 4 cele două scherzouri (respectiv — partea a II-a și a IV-a) încadrează și pun în relief partea lentă; ele nu se adună pentru a fi contrapuse ca într-o balanță, adagioului. (Scherzo nr. 2 este o variație a scherzoului nr. 1; simetria este însă, de obicei, antidinamică; ea servește mai degrabă frumosului decorativ decît celui dramatic). În cvartetul nr. 5 scherzoul ocupă partea a III-a, fiind încadrat simetric de două adagiouri. Concertul pentru orchestră aduce două scherzouri radical diferite: „jocul perechilor" este bazat pe un argument pur muzical, în timp ce al doilea scherzo, „intermezzo interrotto" reprezintă o parodie cînd melancolică, cînd indignată; totuși, nici aici nu avem de-a face cu „aglomerări de nori".

În aceeași ordine de idei ne amintim și de simfonia lui César Franck, ciclu tripartit în care secțiunea mediană a părții lente reprezintă un scherzo sui-generis.

Despre allegro – sonată și surprizele unui ciclu

... Dar să revenim la Șostakovici, la cele două lucrări a căror dramaturgie comună o urmăream îndeaproape. Așadar, marile cicluri ale lui Șostakovici și îndeosebi cele pentapartite tind să se subdivizeze în *trei etape* principale: 1. Prefață a ciclului (de obicei foarte întinsă, cu caracter tragic și meditativ, cu izbucniri violente, active, în dezvoltare). 2. Scherzouri și contraponderea lor — adagio. 3. Finalul caută o soluție a desfășurărilor precedente; aceasta poate fi apoteotică (în simfonia a 5-a și a 7-a); poate fi încercare de destindere ca în simfonia a 8-a sau în cvartetul nr. 3 (aceasta din urmă un refugiu în copilărie); alteori dramaturgul muzical izbutește o recuperare și o sporire a energiei, pornind furtunos mai departe; o asemenea soluție găsim în simfoniile a 10-a și a 11-a, în concertul de vioară. În această din urmă soluție finalurile sînt aproape lipsite de încheiere, de codă în sensul tradițional; autorul retează muzica brusc dînd impresia unei proiectări a energiei înainte, într-o direcție în care nu se vede sfîrșitul.

În cvartetul nr. 3 prima etapă (partea I-a, prefața desfășurărilor viitoare din scherzouri și adagio) este un „allegretto" de evocare a copilăriei senine și nevinovate, mai bine zis este însăși lumea copilăriei, căci „evocarea" ei o vom găsi în final, în ultima etapă, a treia. Universul complex al lui Șostakovici ar fi lipsit de un element fundamental, de o componentă dintre cele mai mișcătoare (absolut necesară ca opunere aspectelor grave și dureroase) dacă marele compozitor nu ar apela la amintirile copilăriei — amestec de

naivitate diatonică cu elemente de capriciu şi chiar presentimente dureroase cromatice.

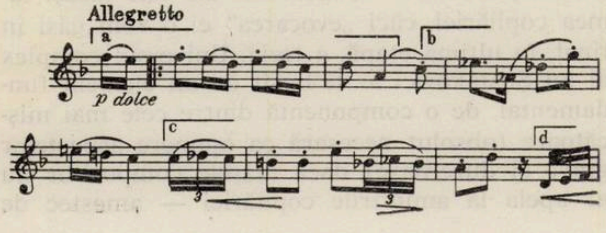
Se ştie că Şostakovici îşi începe de obicei marile cicluri (simfonia nr. 5, 6, 8, 10, 11) cu o formă de sonată foarte extinsă pe o durată de 15—20 de minute, care nu mai este însă allegroul de sonată clasic. Aminteam mai sus despre aceste prime părţi în care expunerea temelor are un caracter adînc reflexiv şi o desfăşurare lentă, dinamizîndu-se abia în dezvoltare. Tendinţa spre asemenea „prefeţe" de cicluri reprezintă impulsul natural, specific lui Şostakovici. (Durata întinsă şi desfăşurarea lentă a părţii I-a nu este absolut necesară pentru simfonii de durata acestora; să nu uităm că Simfonia a 9-a de Beethoven, care durează şi ea mai mult de o oră se deschide cu un allegro-sonată concis). Pentru Şostakovici, a scrie un allegro clasic de sonată constituie un efort, bineînţeles nu de meşteşug ci de dispoziţie sufletească, de învingere a dialecticii ciclului. El rezervă de obicei aceste allegrouri-sonată pentru ciclurile mai concise, mai scurte, cum ar fi de exemplu simfoniile a 9-a şi a 12-a.

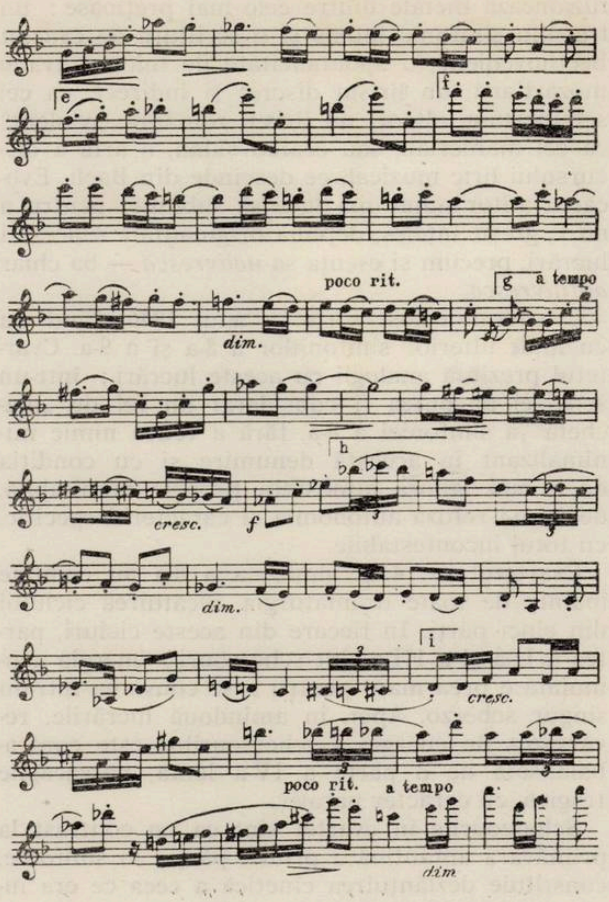
E posibil de aceea ca autorul să-şi fi început cvartetul nr. 3 prin transcrierea unei prime idei de allegro, în atmosferă degajată, oarecum naivă, lipsită de grijă şi dezinvoltă, crezînd că inaugurează un ciclu mai uşurel, poate chiar un fel de divertisment. Expoziţia temelor este mozartiană prin desfăşurarea ei nestînjenită, liberă, bazată pe multe motive mici, fără insistenţe beethoveniene şi fără dezvoltări în expoziţie; expoziţia poartă semnul repetiţiei (revenire la şcoala vieneză). Dar — deşi pornit cu „cele mai paşnice intenţii" — lucrurile se complică pe drum; ce-i drept partea I-a este realizată în spiritul iniţial, la dimensiunile unui allegretto, dar secţiunea dezvoltării este prea extinsă, prea monotematică, prea culminativă şi „constructivă" pentru ca piesa să rămînă mozartiană. Iar dezvoltarea ulterioară a ciclului duce în cu totul altă parte... Dezvoltarea obiectivă, surprinzătoare poate chiar pentru autor, l-a dus la acele scherzouri crîncene şi la grava passacaglie din partea a 4-a, aşa încît revenirea în final la lumea copilăriei poartă pecetea unei melancolii sfîşietoare încheindu-se cu acea codă stinsă de care vorbeam mai sus. Rezultatul e un ciclu sui-generis foarte expresiv ca desfăşurare dramaturgică şi foarte specific pentru Şostakovici.

Microcosmosul unei idei muzicale

Şi acum să privim mai îndeaproape, cu lupa, unele momente melodice şi armonice ale lucrării.

Transcriu melodic ideea principală a părţii I-a:

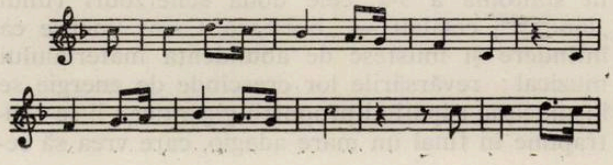


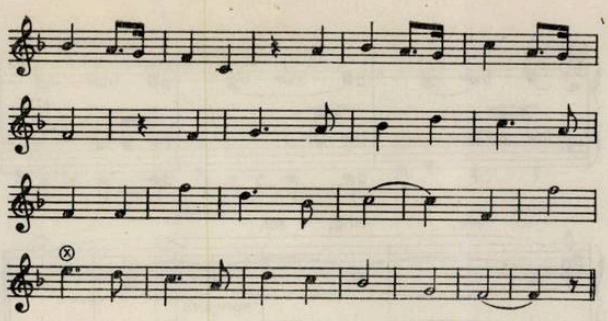


Primele două măsuri (motivul *a)* constituie impulsul iniţial, impuls *refren*, căci numai în cadrul expunerii ideii principale el revine de trei ori aidoma, precum şi de două ori în formă schimbată. Ideea principală capătă datorită acestui mic motiv-refren, o alură „rondoformă" ce corespunde atmosferei primăvăratice, nu departe de joc, de dans, de capriciu. Structura ritmică a motivului *a* este neoclasică; ca expresie este afectuos, sprinţar, alert.

Acest grăunte melodic diatonic, la prima vedere cam neutral, se trage dintr-un filon esenţial al creaţiei lui Şostakovici. Bazat numai pe cinci note, el acuză un Fa major curat, înmuiat de inflexiunea *re — la*. Să observăm că temele diatonice pure se întîlnesc în felurite lucrări ale lui Şostakovici, utilizîndu-se uneori un diatonic major eliptic de una sau două note. (Să privim, spre exemplu, două din cîntecele sale de masă renumite, pentru a observa că acest procedeu devine trăsătură stilistică.

Reamintesc următorul cîntec tineresc arhicunoscut dintr-un film scris în urmă cu decenii:



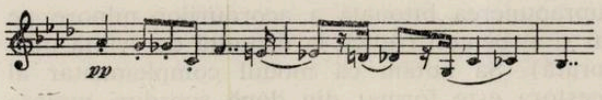


Sonoritatea cristalină a cîntecului, clinchetul lui de clopoţei vine din faptul că perfect diatonicul Fa major este privat şi de *sensibila mi*, care ar tulbura puritatea copilărească a melodiei. Apariţia notei mi pentru întîia şi ultima dată în măsura 26 reprezintă nu atît o culminaţie cît „poanta" cîntecului. Începutul temei din cvartetul nr. 3 este înrudit cu tema cîntecului de masă, pentru a nu mai vorbi de tonalitatea *fa major* pe care o întîlnim şi în „Cîntecul partizanilor păcii". Cupletul acestuia din urmă este constituit pe aceeaşi hexatonică. Abia cu trei măsuri înainte de refren apare nota *mi*, ducînd repede la o surprinzătoare modulaţie îndepărtată, care deşi răpeşte ceva din accesibilitatea cîntecului îl face mai pregnant, mai memorabil.[2])

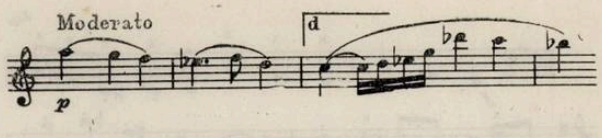
În cvartetul nr. 3 motivul cristalin diatonic e punctul de pornire al unor capricii anfantine. („Copilul" simfoniei I-a de Şostakovici este şi el capricios). Micromotivele următoare se înşiră ca mărgelele pe aţa aceluiaşi ritm iniţial al acompaniamentului (un fond neutru zglobiu şi cam inert de optimi.)

Motivul *b* face o incursiune îndepărtată pentru a reveni imediat pe dominantă.

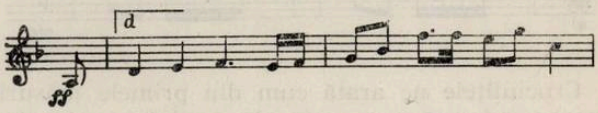
Motivul *c* cromatizează melodia, printr-o scurtă progresie coborîtoare de cvartă şi semitonuri, analog celeia din ideea principală a simfoniei nr. 1.



Motivul *d* este foarte caracteristic pentru Şostakovici; în simfonia a 5-a îl găsim înserat în ideea principală:



Aceasta melodie a fost supranumită tema-Hamlet. În finalul aceleiaşi simfonii, motivul *d*, participant la ideea principală, mobilizează toate alămurile grave:



Aici însă, în ideea principală a cvartetului îl regăsim ca o simplă încheiere graţioasă de frază, un capriciu — ce-i drept cam amărui, revenind frigic la motivul iniţial *a*.

Urmează — pe aceeaşi aţă: *e*, ca un fel de mică săritură veselă, dansantă şi *f* neoclasic ca şi primul motiv; ceva mai tîrziu *g* (care, modal — *do, fa diez, sol, la bemol* — prevesteşte ideea principală a finalului), *h*, pe care îl vom reîntîlni deseori în cvartet, *i* motiv neoclasic, impetuos, atacant (apare deseori prin lucrările lui Şostakovici) şi în fine o reapariţie concluzivă a motivului *d* care ne aruncă în *Do major*, tonalitatea ideii secunde.

Toate aceste motive înşirate orizontal pe firul melodic, caracteristice dar timide, gingaşe dar amărui conturează admirabil — şi cu indiscutabilă unitate stilistică — lumea dorită de autor.

Expoziţia acestui „allegretto"-sonată cuprinde în continuare alte motive scurte, zîmbete şi întunecări de o clipă, fugărindu-se cu o spontaneitate mozartiană.

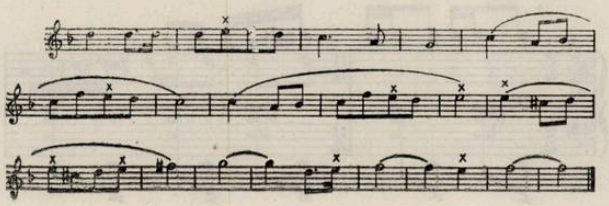
Partea I-a pe care autorul *izbuteşte*, nu fără oarecare greutate, să o încheie în aceeaşi atmosferă voioasă, are totuşi o secţiune de dezvoltare care prevesteşte complicaţii viitoare: motivul *a* devine capul de temă al unor creşteri polifonice neaşteptate. Fără a le urmări îndeaproape, să remarcăm doar felul ingenios în care autorul topeşte, resoarbe această creştere de valuri pentru a readuce apele în matca aceluiaşi pîrîu de primăvară.

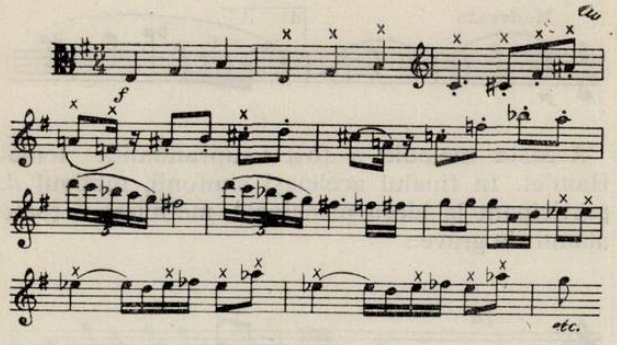
Moduri

Întîiul scherzo ne smulge dintr-o dată din lumea gingăşiei. Dintr-un fundal ritmico-armonic voit brutal şi plat (ca în toccata simfoniei a 8-a) se desprinde o melodie capricioasă şi foarte cromatică. Acompaniamentul o ţine artificial în chingile tonalităţii *mi minor*, căci melodia tinde spre atonalitate şi se refuză analizei; pentru a fi înţeleasă, trebuie descompusă în mici motive pregnante, avînd fiecare sensul său modal independent şi însăilîndu-se capricios, unul după altul.

2) Să observăm cum nota *mi* apărută în cuplet ca şi incidental, devine în refren principalul punct de sprijin, sunetul asupra căruia se revine în modul cel mai insistent.

Nota *mi* se plasează pe timpi mereu mai importanţi, mai accentuaţi.

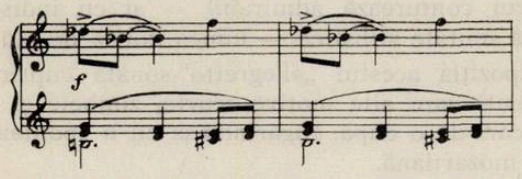




Cruciuliţele ne arată cum din primele măsuri tema epuizează zece note ale totalului cromatic. Lipsesc notele *mi bemol* şi *la bemol*, asupra cărora compozitorul — cu instinct sigur — se va concentra insistent în cele două măsuri de culminaţie a temei, aducînd astfel ordine artistică în această temă care exprimă mai degrabă dezordinea.

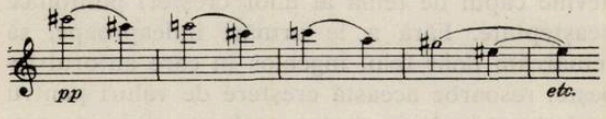
Am vorbit mai sus despre stilul diatonic al lui Şostakovici; acum vorbind despre lumea cromatică a acestui compozitor, trebuie să arătăm că ea este foarte variată, fiind guvernată de o gîndire melodică *modală* foarte liberă, dar evidentă. Iată cîteva exemple din scherzoul despre care vorbim acum. Modurile „clasice", regulate sau simetrice le întîlnim la tot pasul:

Modul ton-semiton:

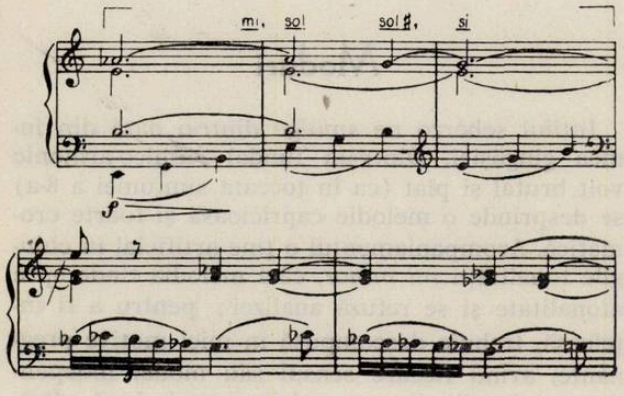


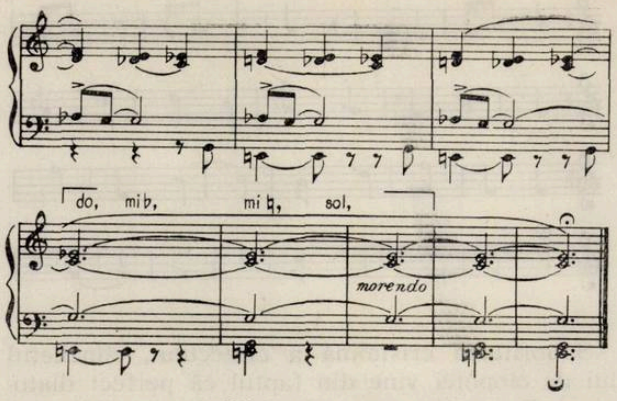
Aci muzica include numai notele *la diez, si, do diez, re, mi, fa, sol.*

Modul terţă mică-semiton:

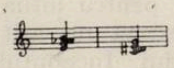


Modul major-minor:





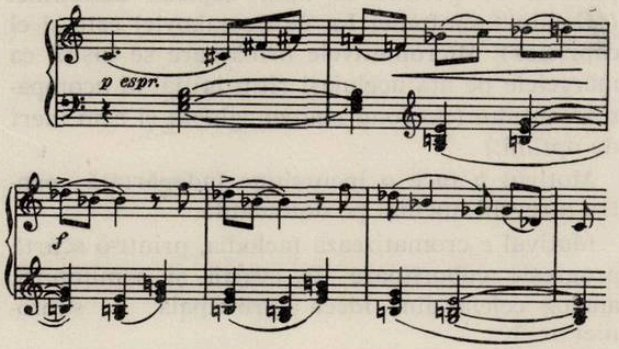
Cele două acorduri major-minore



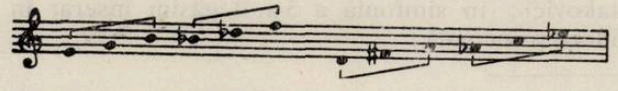
recompun un mod de terţă mică-semiton (*do, re diez, mi, sol, la bemol, si*) care dă culoare şi umbră acestui sfîrşit mocnit de scherzo.

În afara acestor moduri cunoscute (integrate însă organic într-un stil) găsim adesea constituiri modale complexe de 6, 7, 8, 9 sunete, cu dispoziţie ciudată şi foarte caracteristică a semitonurilor — dînd uneori expresie de bocet, alteori demonică.

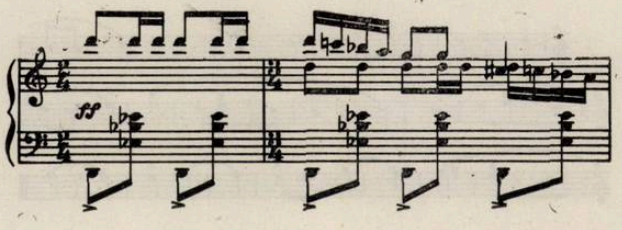
Iată de exemplu aceste cîteva măsuri:



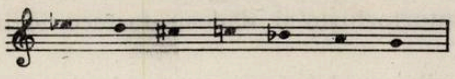
în care — în momentul *forte* — se cristalizează suprapunerea bitonală a acordurilor minore pe mi şi si bemol. (Adică la distanţă de cvintă micşorată). Să notăm că modul complementar al acestora este format din două acorduri majore la distanţă de cvintă micşorată: *Re* şi *La bemol.*



În scherzoul următor găsim exemplul:

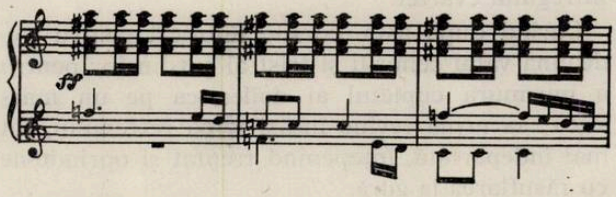


Aci modul



este dispus în așa fel încît „falsele relații" — frecăturile *re — mi bemol, do diez — re* sînt dezgolite cu vehemență.

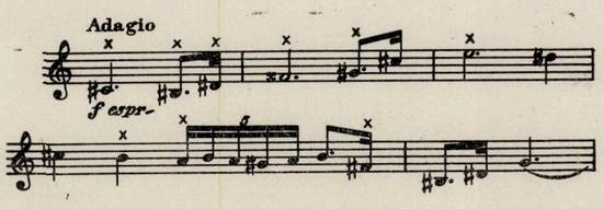
La fel în exemplul :



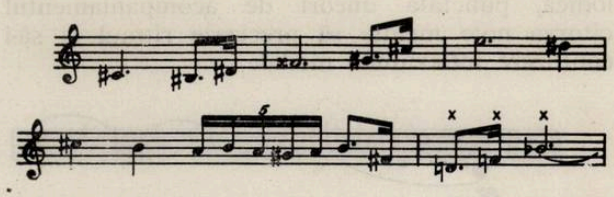
Trebuie remarcată tratarea armonică simplă și eficientă ; avînd întotdeauna o justificare sau un suport tonal (și un plan tonal clar determinat) armonia pune mereu în valoare expresivitatea modală. *Auzind* modurile foarte precis, compozitorul știe să găsească întotdeauna nota cea mai expresivă, care introdusă în armonie luminează și determină întregul ; el știe să ocolească și să se lipsească de sunetele ce contrazic modul ; a știut cu timpul să reducă armonia la esențial, la strictul necesar, „nemînjind-o" prin conglomerate greoaie încărcate de note inutile. El a șlefuit cu timpul o factură armonică „intonată", melodizată la maximum ; polifonia, care a fost întotdeauna caracteristică pentru Șostakovici este redusă la 2—3 voci esențiale care spun totul. Toate acestea sînt aspecte tehnico-expresive, stilistice, care ar merita să fie analizate mai pe larg.

Sensul unei passacaglii și încheierea unei drame

După cele două scherzouri bogate în teme și de o intensitate ce crește la paroxism, urmează deznodămîntul : o passacaglie foarte liberă cu temă de marș funebru, recitată parcă cu gest foarte larg. De remarcat că tema de nobil și sumbru patetism a passacagliei, deși foarte cantabilă, clară armonicește, este nu mai puțin cromatică decît muzica părților precedente. Ea cuprinde în cele cinci măsuri, nouă sunete ale totalului cromatic :



După cum se observă, pentru a se epuiza totalul cromatic lipsesc notele re, fa, si bemol ; este interesant că la apariția următoare tema aceasta va fi formulată astfel :



adică ultimele trei note ale temei se schimbă, devenind tocmai ceea ce lipsea totalului cromatic. Acum tema epuizează totalul cromatic [3]).

Acest adagio (partea a IV-a) denotă o concepție foarte interesantă și liberă de passacaglie-recitativ. Tema implacabilă, citată mai sus, va reveni de șapte ori în cadrul piesei.

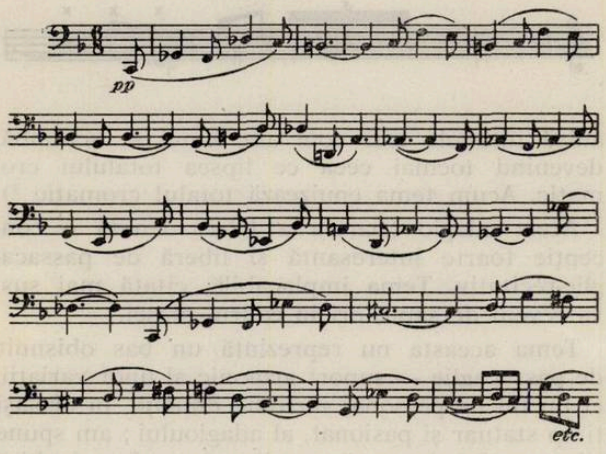
Tema aceasta nu reprezintă un bas obișnuit de passacaglie — suport armonic al unor variații, ci un fel de personaj melodic imuabil, în același timp statuar și pasionat, al adagioului ; am spune că e un fel de temă orgolioasă, perfect închisă în sine, suficientă sieși, care refuză să se preteze la variațiuni, să se amestece cu variațiunile și să se supună lor. De aceea primele două expuneri ale temei sînt unisonice și *alternează* cu recitativul de jale intensă, care va îndeplini rolul de variație, de comentar passacaglic ; acest comentar reprezintă deci la început nu o creștere din temă ci un puternic contrast al ei. „Istoria" acestei passacaglii reprezintă tocmai fuziunea lentă a celor două contrarii, supunerea treptată a neînduplecatei teme fixe. La a treia expunere, tema începe să „înghită" prin suprapunere armonică țesătura cromatică a recitativului. În a 4-a variație, pe un suport de ritm funerar, tema passacagliei înghite *melodic* recitativul, îl include în propria sa ființă. Variațiile a 5-a și a 6-a duc acest tot spre o culminație de tragică și nobilă exasperare, în timp ce ultima variație (a 7-a) culege ca și în simfonia „Eroica" de Beethoven rămășițele temei implacabile... Tema aceasta, personaj imuabil pînă și în fărîmele ei, „înghițindu-și" variațiile, se transformă la rîndul ei, psihologic ; fixitatea intonațiilor ei nu face decît să scoată în evidență transformările acestea ale unui personaj de mare demnitate. Passacaglia cvartetului nr. 3 are o dialectică beethoveniană ; în aceste cîteva pagini se întîmplă același lucru ca și în uvertura „Coriolan".

Ultima parte a cvartetului — cu greu i s-ar putea spune „final" în înțelesul tradițional — urmează după toate aceste peripeții tragice, ba chiar după deznodămînt. Este dramaturgic, un epilog ; el reprezintă o incursiune retrospectivă în lumea copilăriei și oarecum o evocare a fazelor principale din ciclu.

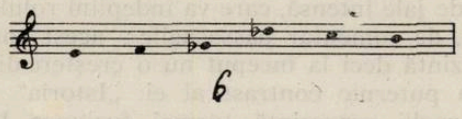
Refrenul rondoului este ca un cicerone care ne conduce prin diferite compartimente ale memoriei. Tema aceasta, una din cele mai frumoase pe care le-a scris Șostakovici, are legănare de vals și melancolia discretă a unei umbre de romanță. Ea reprezintă o îndelungă curgere me-

3) Nici vorbă, Șostakovici nu calculează toate acestea ; el le *aude* foarte precis, le „ghicește" instinctiv.

lodică, punctată uneori de acompaniamentul cîtorva note menite să precizeze ritmul şi să-i contureze inflexiunile modale.

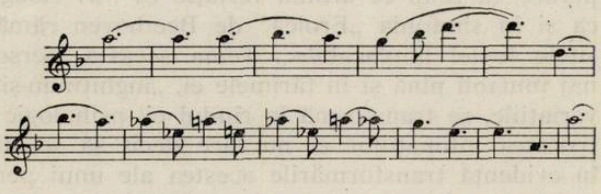


Cît de ciudată este prezenţa în această ambianţă de murmur, a modului ultra cromatic cu care începe tema :



(Acesta e unul din personajele modale principale în oratoriul meu „Miorița").

Primul cuplet al rondoului e un fel de romanţă lină (pe un suport ritmic uşor valsant) în cel mai obişnuit şi melancolic *re minor*, dar nu fără acele încîrligări cromatice, care o înrudesc cu refrenul precum şi cu partea I-a a cvartetului.



Al doilea cuplet, perfect diatonic, în La major, reaminteşte de motivul prim din allegretto (partea I-a). Desfăşurat pe un ritm potolit de marş, el este lipsit acum de toate acele capricii care întortochiau şi dădeau farmec ideii principale.

Al treilea cuplet, (mai exact episod) este însăşi tema passacagliei. Spectrul marşului funebru devine dintr-o dată mai real, mai puternic, mai măreţ şi mai înfricoşător decît în chiar partea a IV-a. El rămîne un moment culminativ al întregului cvartet.

Curînd după asta, corzile îmbracă pentru totdeauna vălul cenuşiu şi trist al surdinelor pentru a murmura cupletul al doilea ca pe un marş sfios ; la urmă revine însăşi tema refrenului, tot mai îndepărtată, înţepenind treptat şi oprindu-ne cu răsuflarea la gură.

Cvartetul nr. 3 mi se pare una din cele mai puternice lucrări ale lui Sostakovici. S-ar putea vorbi şi despre *perfecţiune*, deşi acesta nu este atributul cel mai esenţial al lui Şostakovici ; acest compozitor caută intensitatea şi nu perfecţiunea, dinamismul şi nu echilibrul. Putem însă vorbi de perfecţiune în sensul că întreaga suprafaţă a lucrării e acoperită de emoţie ; că adîncimea psihologică este de natură muzicală, fără a se transforma în literatură cu bune intenţii ; că intenţiile sînt integral realizate şi că realizarea depăşeşte poate chiar intenţiile. E una din lucrările cele mai originale şi personale ale autorului.

E, dacă vreţi, — din punct de vedere artistic — una din lucrările cele mai „fericite" ale compozitorului. Căci aici eficienţa artistică (măiestria) a ajuns la gradul ei cel mai înalt ; ea generează în permanenţă *stil*, fără a se transforma în *manieră*.

★

Cvartetul nr. 3 a consumat în întregime spaţiul rezervat acestui articol şi — poate — atenţia pe care cititorul este dispus să i-o acorde.

Rămîne pentru altă dată muzica vocală de cameră şi, eventual, unele consideraţii sintetice asupra creaţiei lui Şostakovici.

Viața muzicală

A șaptea ediție a concursului republican de amatori

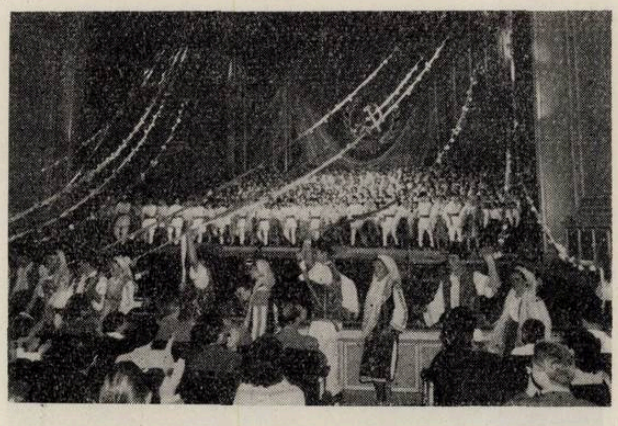
Odată cu spectacolele de gală ale formațiilor artistice evidențiate la fazele regionale, prima etapă a celui de-al VII-lea Festival Republican al artiștilor amatori — organizat în cinstea aniversării a 20 de ani de la Eliberare, de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Central al Sindicatelor, Comitetul Central U.T.M. și Uniunea Centrală a Cooperativelor meșteșugărești — a luat sfîrșit.

Menit să contribuie la dezvoltarea neîncetată a activității artistice de amatori, prin sporirea numărului de spectacole și concerte, prin îmbogățirea repertoriului cu noi lucrări pe tematică contemporană și prin creșterea nivelului calitativ al interpretării, festivalul a constituit un prilej de trecere în revistă a succeselor dobîndite de arta de amatori, o adevărată paradă a forțelor artistice inepuizabile ale poporului. El a reunit pe scenele de concurs peste 28.000 de formații ale sindicatelor, așezămintelor culturale și cooperativelor meșteșugărești, întrunind cca. 630.000 de artiști amatori de la orașe și sate.

Este semnificativ faptul că numai în această primă etapă a celui de al VII-lea Concurs numărul formațiilor a fost cu 4200 mai mare decît în concursul precedent, iar al artiștilor-amatori cu aproximativ 40.000.

Lărgirea sferei de participare a oamenilor muncii la activitatea artistică — reprezentînd unul dintre principalele rezultate ale acestui concurs — a atras după sine, pe lîngă creșterea numărului formațiilor și a numărului membrilor acestora, apariția unor noi genuri de colective artistice de amatori cum sînt ansamblurile folclorice, formațiile instrumentale de copii, grupurile vocale. Deasemenea, au căpătat extindere unele genuri de formații ca de exemplu colectivele de operete, formațiile instrumentale de cameră și corurile pe voci egale. Un avînt deosebit l-au înregistrat, în această perioadă, brigăzile artistice de agitație dovedind că aceste tipuri de formații al căror specific constă în prezentarea vie, operativă, concretă și cu mijloace artistice eficiente a celor mai tipice aspecte ale diferitelor sectoare de activitate, și-au dobîndit o mare popularitate în rîndul maselor. Apropierea tot mai strînsă a activităților cultural-artistice de locul de muncă a dus la înființarea de brigăzi artistice de agitație în secțiile unor mari întreprinderi.

Astfel, în Combinatul Metalurgic Reșița activează în prezent 33 de brigăzi artistice, în Combinatul Siderurgic Hunedoara 16, la Uzinele de tractoare din Brașov 18 etc. În unele gospodării agricole colective au fost înființate asemenea colective artistice în cadrul brigăzilor de cîmp, organizîndu-se un număr de 12 brigăzi artistice de agitație în G.A.C. Stoicănești, Reg. Argeș, 7 în comuna Țigănești raionul Alexandria, 8 în comuna Piatra, raionul Zimnicea, ambele din regiunea București ș.a.m.d. Concursul a contribuit la creșterea numărului de formații în cadrul S.M.T., și G.A.S., precum și în cel al Cooperativelor meșteșugărești.



Scenă din spectacolul de gală al formațiilor artistice de amatori din regiunea București

În total au evoluat pe scenele actualului concurs 6.000 de coruri, 9.600 echipe de dans, 9480 brigăzi artistice de agitație, 2670 formații de muzică populară și ușoară, 480 de fanfare, 45 de orchestre simfonice și semisimfonice, 13 colective de operetă și peste 29.000 de soliști vocali, dansatori și instrumentiști.

Un rol deosebit de însemnat în stimularea activității de amatori l-a avut și instituirea cupei și plachetei „Pentru cea mai bună activitate artistică".

Cîteva exemple sînt edificatoare. La uzinele „1 Mai" din Ploiești de pildă, cele 20 de formații artistice, au prezentat nu mai puțin de 136 de spectacole, la care au participat aproape 70.000 de spectatori ; cele 15 formații artistice ale Casei de Cultură a raionului „Nicolae Bălcescu" din București au dat, la sediu și în deplasare, peste 85 de spectacole, în fața a 47.000 de spectatori ; cele 7 formații ale Căminului Cultural din Costești — Buzău au prezentat 45 de spectacole, vizionate de 15.000 de oameni ai muncii ; alte echipe artistice, din regiunile București, Suceava, Brașov, Ploiești, Argeș, Oltenia, au obținut de asemenea frumoase rezultate.

În ansamblu, în prima etapă a concursului — faza de pregătire, fazele interîntreprinderi, intercomunale, intercooperative, raionale și regionale — au fost prezentate de către artiștii amatori peste 110.000 spectacole, la care au participat aproximativ 23 de milioane de spectatori.

Inițiativa unor comisii regionale ale concursului de a organiza spectacole în parcuri, grădini, pe scenele unor teatre de vară precum și în unele stațiuni de odihnă (Sinaia, Predeal, Pîrîul-Rece, Mamaia, Mangalia) a oferit posibilități de participare, la aceste spectacole, a unui public numeros. Este de asemenea remarcabilă inițiativa de a prezenta pe scenele capitalei spectacole ale ansamblurilor folclorice de amatori din diferite centre, punîndu-se astfel bazele unei stagiuni permanente a artiștilor amatori. Spectacolele prezentate pînă acum de către ansamblurile din regiunile Argeș, Brașov și București s-au bucurat de o caldă apreciere.

Succese au fost obținute și în domeniul repertoriului. Urmărind să imprime manifestărilor artistice o cît mai mare eficiență educativă, comisiile de organizare a concursului, Casa Centrală a Creației Populare și casele regionale de creație au îndrumat artiștii amatori spre abordarea unui repertoriu cît mai bogat și variat.

Concursul a scos în evidență preocuparea dirijorilor corurilor de amatori de a include în programele formațiilor lor, în primul rînd, lucrări din repertoriul original, cîntece de mase — despre partid, patrie, de muncă și viață nouă, piese avînd la bază ideia luptei pentru pace, prelucrări de cîntece din folclorul nou.

Un loc însemnat în repertoriul corurilor mai experimentate l-au ocupat și unele lucrări din literatura corală clasică romînească și universală.

Cu toate izbînzile dobîndite, în direcția alegerii și orientării repertoriului Corurilor de amatori, mai continuă să persiste unele neajunsuri referitoare îndeosebi la insuficienta varietate tematică a pieselor abordate. Astfel este criticabilă prezența nesatisfăcătoare a cîntecelor de muncă oglindind teme din diferite sectoare ale producției industriale și agricole, cîntece lirice, oglindind viața spirituală a poporului, noile relații statornicite între oameni.

Este de asemenea criticabilă prezența insuficientă, în repertorii, a pieselor corale din repertoriul nostru clasic, știut fiind că posibilitățile actuale de execuție ale unor formații corale de amatori din cadrul cluburilor sindicale și al caselor raionale de cultură au crescut considerabil.

Cu totul nesatisfăcător ni s-a părut repertoriul grupurilor folclorice vocale, acesta limitîndu-se la un număr foarte restrîns de lucrări de compozitori ca George Marcu, George Vancu și Boris Marcu.

Casele regionale de creație au datoria să se îngrijească mai mult de îndrumarea grupurilor folclorice vocale spre cuprinderea în repertoriu a unor lucrări variate ca stil și tematică, să antreneze compozitorii în făurirea unor

asemenea lucrări. La rîndul lor compozitorii trebuie să acorde atenţia cuvenită acestor formaţii apărute în mişcarea muzicală de amatori, să compună pentru ele cîntece valoroase, melodioase.

Prima etapă a celui de al VII-lea Concurs a arătat că în prezent activează în ţara noastră un mare număr de grupuri vocale folclorice. Numai în regiunea Bucureşti, de pildă, există 120 de asemenea formaţii, unele dintre ele fiind de o certă valoare.

Ele n-au însă repertoriu, iar unele aranjamente de cîntece pentru grupuri vocale făcute de către dirijorii amatori nu sînt întotdeauna la nivelul exigenţelor artistice cuvenite.

Observaţii asemănătoare pot fi făcute şi în legătură cu lucrările pentru corurile pe voci egale de femei şi bărbaţi.

Repertoriul orchestrelor şi al soliştilor de muzică populară a fost în general axat pe evidenţierea unor jocuri şi cîntece locale şi din folclorul nou.

Sînt de menţionat, în această privinţă orchestrele de muzică populară de la Uzinele „Rulmentul" din Braşov, de la Casele raionale de Cultură, Slobozia, Regiunea Bucureşti, Caransebeş, cele de la căminele culturale din Petroşani şi Fierbinţi — reg. Bucureşti şi multe altele.

Un repertoriu valoros au prezentat şi alte formaţiuni de instrumente populare cum sînt formaţiile de fluieraşi din comunele Dobroteşti reg. Bucureşti, Hîrtoape reg. Iaşi, Cătina reg. Ploieşti.

Repertoriul orchestrelor şi al soliştilor de muzică uşoară şi de estradă a fost, mai mult de cît în concursurile anterioare, axat pe lucrările compozitorilor noştri.

Printre exemplele bune, din acest punct de vedere, se numără orchestrele de muzică uşoară ale caselor raionale de cultură din Giurgiu, Cîmpulung Muşcel şi altele.

Unele cîntece valoroase din genul muzicii uşoare şi-au aflat o caldă interpretare din partea unor orchestre şi solişti.

Unele apreciabile succese în ceea ce priveşte alegerea repertoriului, au obţinut şi orchestrele simfonice şi semi-simfonice, care au pus în valoare o serie de lucrări din repertoriul universal cum sînt uvertura la „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, uvertura la „Ivan Susanin" de Glinka, o serie de uverturi şi suite simfonice romîneşti, precum şi fragmente din unele lucrări vocal-simfonice.

Acelaşi lucru poate fi spus şi despre colectivele de operetă. Fără îndoială însă, că aflîndu-se abia la începutul activităţii lor, aceste colective nu au izbutit să răspundă în totul cerinţelor de interpretare pe care le impune o lucrare simfonică, una vocal-simfonică ori una din domeniul teatrului liric. Este necesar ca instituţiile muzicale din capitală şi din celelalte oraşe ale ţării, casele regionale de creaţie, şcolile populare de artă, să-şi sporească eforturile pentru a veni în sprijinul dorinţei artiştilor amatori de a-şi însuşi un repertoriu din ce în ce mai bogat şi variat.

Concursul al VII-lea a scos în evidenţă şi importantele progrese obţinute de către brigăzile artistice de agitaţie, ale căror programe au oglindit eforturile depuse de oamenii muncii de la oraşe şi sate pentru creşterea calităţii produselor, valorificarea tehnicii avansate, creşterea producţiei şi productivităţii muncii, consolidarea economico-organizatorică a G.A.C.-urilor, pentru cultivarea dragostei faţă de partid şi patrie.

Odată cu îmbogăţirea conţinutului brigăzilor artistice de agitaţie s-au lărgit şi formele de prezentare artistică a programelor, în prezent utilizîndu-se cu mai multă pricepere, sceneta şi cîntecul, monologul, dialogul, scheciul, dansul.

S-au realizat paşi înainte în ceea ce priveşte folosirea muzicii în programul de brigadă, astfel încît caracterul melodiilor folosite să corespundă mai mult caracterului textului vorbit. Pot fi date numeroase exemple de brigăzi artistice bune din acest punct de vedere, mai ales din regiunile Bucureşti, Oltenia, Argeş, Crişana, Dobrogea, Bacău şi din capitală.

Viaţa muzicală

Teme concrete ale muncii de desăvîrşire a construcţiei socialiste au pătruns şi în repertoriile echipelor coregrafice prin montarea, într-o măsură incomparabil mai mare decît în Concursul al VI-lea, a unor importante dansuri cu subiect. În acest fel, alături de inepuizabila bogăţie a dansului şi costumului nostru popular, bogăţie dovedită cu prisosinţă de echipe ca cele din comunele Ţigăneşti, Buzescu, Răzmireşti şi Frumoasa din regiunea Bucureşti, Bălţăţeşti regiunea Bacău, Dumbrăveşti şi Flămînzi regiunea Iaşi, ori de cele ale Trustului minier Argeş, Sindicatului min'er Iacobeni-Suceava, Uzinele Rulmentul din Braşov, Şantierul Naval — Giurgiu şi multe altele, şi-au făcut loc teme majore din viaţa actuală a ţării noastre.

Subiecte ca „Sărbătoarea recoltelor bogate în G.A.C.", joaca tinerească „Bucuria vieţii noi", „Hai brigăzi la ntrecere", „Minerii", au fost redate convingător în montarea unor echipe coregrafice cum sînt cele ale uzinelor Steagul Roşu din Braşov, întreprinderii de exploatare minieră Săsar-Maramureş, precum şi cele ale căminelor culturale din Gherăeşti reg. Bacău, Săceni — Arad.

O apreciere pozitivă poate fi făcută şi asupra măiestriei interpretative dovedită de foarte multe formaţii.

Coruri ca cele din Fierbinţi, Furculeşti, Giurgiu şi Feteşti, regiunea Bucureşti, Călineşti Topoloveni, reg. Argeş, Sălişte — regiunea Braşov, ori ca cele de la uzinele „Republica" din capitală, Combinatul Siderurgic din Hunedoara, şi multe altele, au dovedit o serioasă preocupare pentru realizarea unei dicţii clare şi a unei bune omogenităţi de ansamblu.

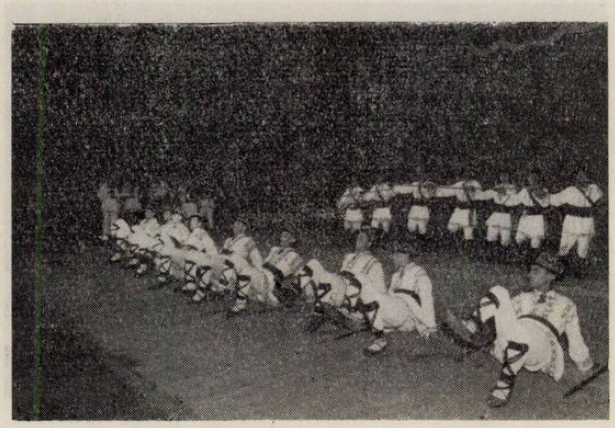
O caracteristică a celor mai multe coruri de amatori o constituie şi preocuparea pentru înţelegerea şi redarea expresivă a conţinutului.

Evident că nu au fost eliminate încă toate lipsurile manifestate în interpretarea unor coruri de amatori. Mai sînt dirijori care nu se preocupă îndeajuns sau chiar de loc, de obţinerea unei intonaţii corecte şi în genere, a unei tehnici corale care să permită realizarea saltului calitativ atît de necesar pentru a reda convingător conţinutul unei lucrări muzicale. Din această cauză interpretările corurilor conduse de ei sînt stridente, false, uneori de-a dreptul supărătoare.

Şi unele orchestre populare şi de muzică uşoară, dar mai ales cele semi-simfonice mai au multe de făcut pentru a realiza interpretări de calitate. Aici se resimte îndeosebi lipsa unor îndrumări competente şi susţinute în ceea ce priveşte învesmîntarea armonică, orchestrală a melodiilor şi jocurilor populare (orchestrele de muzică populară), realizarea acordajului, a acurateţei tonului şi a sonorităţii de ansamblu (orchestre de estradă şi semi-simfonice).

Aceste lucruri ca şi necesitatea pregnantă a cunoaşterii corecte a partiturilor se impun în munca de pregătire a tuturor orchestrelor amintite.

Un salt îmbucurător l-au realizat, în privinţa interpretării brigăzile artistice de agitaţie, ale căror programe



Echipa de călușari a Com. Frumoasa, rn. Zimnicea, reg. Bucureşti

s-au caracterizat prin dinamism, forţă de convingere şi printr-o bună execuţie a părţilor muzicale în general.

Trebuie să remarcăm entuziasmul, spectaculozitatea desfăşurărilor scenice, varietatea şi bogăţia mişcărilor coregrafice şi a costumelor care au caracterizat spectacolele celor mai multe formaţii de acest fel.

În ansamblu, desfăşurarea primei etape a celui de al VII-lea Concurs al formaţiilor muzicale, coregrafice şi al brigăzilor artistice de agitaţie, s-a relevat ca un succes de seamă al activităţii artistice de masă. Acest succes se cere reeditat la un nivel şi mai ridicat în etapa a doua a concursului, care se va încheia odată cu sărbătorirea celei de a 20-a aniversări a Eliberării Patriei.

VASILE DONOSE

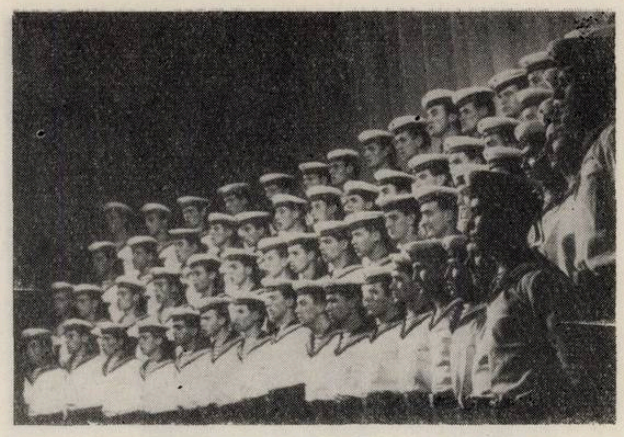
Finala celui de-al XII-lea concurs al formaţiilor artistice ostăşeşti

În finala celui de al XII-lea concurs, formaţiile artistice ostăşeşti („Albatrosul", „Şoimii Patriei", „Grăn cerul", „Apărătorii Patriei", „Scutul Patriei" şi „Feroviarul") au prezentat pe scena T.O.B. un program de cîntece şi dansuri.

Programul care a avut o desfăşurare bine organizată (regizori : Hero Lupescu, Daniel Georgescu, Maior Eugen Ghinescu) a relevat disciplina şi omogenitatea de ansamblu a interpreţilor.

Corurile reunite au adus o frumoasă contribuţie. Lucrările interpretate au sunat închegat iar impresionantul număr de corişti a dovedit înţelegerea intenţiilor dirijorale şi, mai ales, dăruire şi participare susţinută în interpretare.

Între cîntecele interpretate în prima parte am remarcat îndeosebi *Patria mea* de Şt. Octav-Ciutac, inspirat din viaţa ostăşească. O foarte bună impresie a lăsat şi corul echipei „Albatrosul" dirijat de Plut. Maj. Marin Hudiţeanu



Corul formaţiei artistice ostăşeşti „Albatrosul"

care a interpretat cu avînt o frumoasă suită de cîntece populare romîneşti.

Programul a mai cuprins orchestre de muzică populară şi tarafuri cu solişti vocali şi instrumentişti, precum şi mici formaţii de fluieraşi, cimpoieri şi muzicuţe. Echipele de dansatori au prezentat tablouri coregrafice pline de vigoare tinerească („Scutul Patriei" şi „Constructorul" — joc din Făgăraş, „Grănicerul" — Dans tematic ostăşesc — şi suită de jocuri olteneşti —, „Şoimii Patriei" — Căluşul), culminînd cu un impresionant tablou sportiv (coregrafia Gh. Baciu).

Finalul a înmănunchiat : *Armată vitează* de I. Chirescu, *Apărătorii Patriei* de N. Miron, *Fii gata brav ostaş* de I. Vanica, *Partid izvor al bucuriei* de I. Bazavan.

Merită relevat aranjamentul orchestral al întregului program, făcut cu pricepere şi adecvat posibilităţilor interpreţilor, precum şi conducerea muzicală competentă (Generalmaior Dumitru Eremia, Cpt. Dumitru Tomca, Lt. maj Gh. Iancu).

Concursul, care a antrenat un mare număr de ostaşi, a dovedit o preocupare intensă pentru munca cultural-educativă, pentru formarea conştiinţei socialiste a tinerilor, care, întorşi la locul de muncă, vor deveni factori activi de răspîndire a culturii în mase.

C. RĂSVAN

De peste hotare

În numărul 8/1963 al revistei „Sovetskaia Muzica", E. Groşeva — redactor şef al acestei reviste — semnează articolul intitulat „În Bucureştiul muzical" referitor la întîlnirea de creaţie dintre grupul de muzicieni sovietici şi romîni care a avut loc la Bucureşti în primăvara acestui an.

Exprimîndu-şi opiniile în legătură cu dezvoltarea muzicii romîneşti în anii regimului democrat-popular, autoarea consideră că ea se prezintă ca o şcoală naţională excelent formată cu bogate tradiţii realiste, sprijinită pe particularităţile melosului naţional. În continuare E. Groşeva apreciază numănul bogat de personalităţi creatoare deosebit de pregnante printre compozitorii din toate generaţiile. Autoarea se referă la cîţiva dintre ei începînd cu Mihail Jora : „un eminent reprezentant al artei naţionale, ce stăpîneşte cu virtuozitate orchestra, paleta ei coloristică" ; Marţian Negrea „ale cărui compoziţii farmecă prin graţia lor, prin acel pregnant colorit naţional, prin puritatea liniilor şi desăvîrşirea formei". Printre reprezentanţii generaţiei mai în vîrstă autoarea articolului arată că un loc deosebit îl ocupă compozitorul Zeno Vancea „un propagator neabătut al contrapunctului, profesor şi om de ştiinţă, fruntaş al opiniei publice muzicologice" ; Sabin Drăgoi „un mare cunoscător şi entuziast al cîntecului popular". Autoarea are în vedere în continuare pe compozitorii din generaţia mijlocie, arătînd că muzica lui Ion Dumitrescu se caracterizează prin „acea energie străbătută de optimism, puternic volitivă, de acea forţă a ritmului de dans popular ; muzica lui Alfred Mendelsohn „ce tinde spre suprafeţe simfonice mari cu un plan filozofico-dramatic" ; despre Paul Constantinescu arată că este „autorul unor strălucite prelucrări de dansuri populare, al unor concerte instrumentale de virtuozitate, dar în acelaşi timp un liric de mare fineţe..."

„Cea mai fertilă ni s-a părut generaţia de artişti originali formaţi în epoca Romîniei Populare" — scrie mai departe E. Groşeva. În continuare, autoarea citează alţi compozitori printre care : Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Sergiu Sarchizov, Hilda Jerea.

E. Groşeva se mai referă şi la activitatea rodnică desfăşurată în cadrul Conservatorului „C. Porumbescu" şi la activitatea Institutului de Etnografie şi Folclor, arătînd în încheiere că întîlnirea de creaţie de la Bucureşti a dezvăluit deplina unanimitate de vederi în problemele cardinale ale artei realismului socialist, creaţia puternicului detaşament al artiştilor din ţările socialiste constituind o armă activă în lupta pentru afirmarea ideologiei unei lumi noi.

DINU NICULESCU

Un grup de tineri muzicanți entuziaști repetau cu rîvnă și ambiție prin diferite săli ale orașului, potrivite sau nepotrivite, la ore pe aceeași măsură, stăpîniți de un singur gînd : înjghebarea și afirmarea orchestrei simfonice a orașului. În fruntea lor se afla un tînăr dirijor plin de talent și de vise. Bazele existau, brașovenii porniseră cu zeci de ani în urmă o mișcare muzicală amatoare ; se crease o tradiție, dar acum era nevoie de un animator, de omul care să ia cu autoritate și competență în mîinile lui conducerea acestei mișcări și să o aducă la nivelul corespunzător anilor de atunci. Acest om era Dinu Niculescu, tînăr profesor de muzică înzestrat cu deosebite calități, temeinic pregătit profesional, perseverent și serios.

Acestea se întîmplau în Brașovul de acum două decenii. Pe atunci eram elev în primele clase ale liceului la care Dinu Niculescu funcționa ca profesor de muzică ; îi urmăream cu mare atenție și curiozitate activitatea și mă bucuram de fiecare nou succes pe care-l înregistra. Dinu Niculescu era absolvent al Conservatorului din Iași, unde a avut ca profesor printre alții și pe Antonin Ciolan. Avea o experiență de instrumentist de orchestră și avea și cunoștințele necesare unui dirijor, dar tainele meseriei a fost obligat să le descopere singur.

Îl surprindeam seara tîrziu la pianul din sala festivă a liceului studiind cu aviditate partitură după partitură, cu pasiunea aceluia ce descoperă noi și noi universuri. Ne explica multe din ceea ce descoperea, insuflîndu-ne dragostea de muzică. De la el am aflat pentru prima oară ce este un interval, o modulație, o simfonie și am dorit cu ardoare să-i urmez exemplul. Același lucru s-a întîmplat și cu colegul meu Mircea Cristescu.

Cu pași repezi, Dinu Niculescu înregistra noi și noi succese, orchestra devenea din zi în zi un organism tot mai sudat, care după etatizare și-a cîștigat un frumos prestigiu. Dinu Niculescu devine stăpîn pe meserie, conduce orchestra cu cea mai mare siguranță și în fruntea ei a parcurs într-un lung șir de concerte un repertoriu vast. S-a reușit astfel ca paralel cu creșterea lui și a orchestrei create de el, și publicul care se atașa tot mai mult de tînărul său dirijor, să devină cunoscător și pretențios. A urmat memorabilul turneu prin țară din anul 1952, în urma căruia, mai cu seamă prin concertul dat cu Simfonia I-a de Brahms la București, orchestra brașoveană a fost considerată drept una din cele mai bune orchestre ale țării. Dinu Niculescu este invitat de toate filarmonicile din țară și peste tot înregistrează succese.

S-a creat apoi la Brașov teatrul muzical, și aici Dinu Niculescu a pus umărul cu rîvnă pentru ca și acest gen muzical să prindă rădăcini în Brașov. A pregătit o serie de premiere, activitatea lui ca dirijor de operă culminînd cu prezentarea la București în cursul stagiunii trecute în cele mai bune condiții a operei „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri.

Repertoriul lui Dinu Niculescu era vast, cuprinzînd lucrări din cele mai diferite epoci ; se putea observa o predilecție a dirijorului pentru marii clasici și romantici. Exista în arta lui profunzime și sinceritate, căuta să redea marele repertoriu simfonic după modelul dirijorilor celebri care au consacrat o tradiție în interpretarea lui Beethoven, Brahms, Ceaikovski etc. Se simțea în linia lui interpretativă un suflu larg, o dăruire cu generozitate. Avea capacitatea de a trece cu ușurință de la sonorități mari și eroice la cele subtile și delicate, gestul lui tălmăcea cu măiestrie muzica, avea expresie și autoritate. Preferințele lui Dinu Niculescu pentru momentele dramatice și de mare intensitate emoțională, pentru cele care exprimă măreția și victoria, felul cum pregătea și rezolva asemenea momente ne dezvăluie un mod sănătos de a gîndi și de a acționa, puterea de a pătrunde lucrurile. Ca prețuire a activității sale de muzician regimul democrat-popular i-a acordat titlul de artist emerit al R.P.R. și Ordinul muncii.

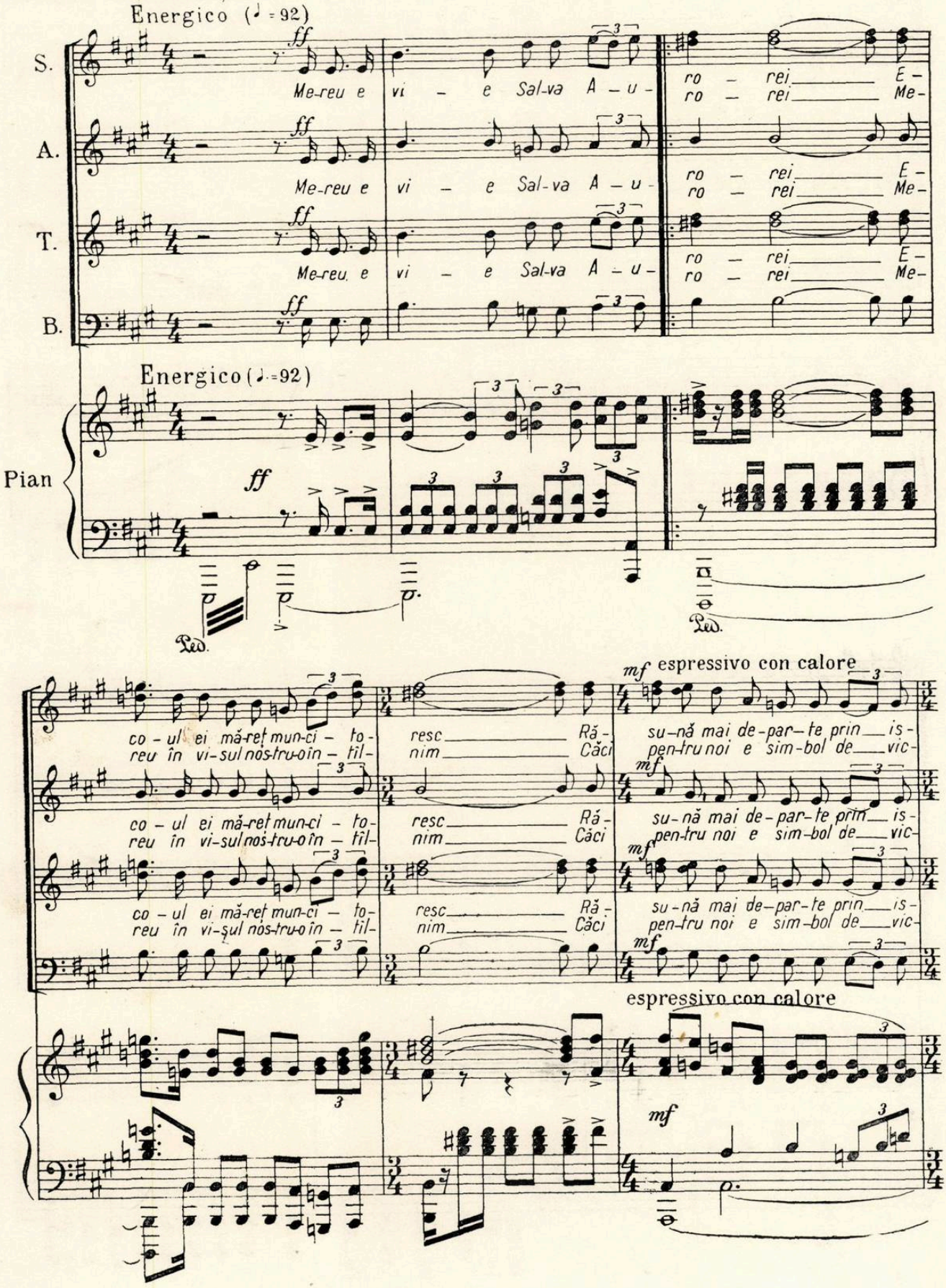
Dinu Niculescu ajunsese la maturitatea sa artistică, era acum la apogeul carierei sale, dar boala nemiloasă i-a curmat zilele, lipsind astfel Brașovul de unul din cei mai valoroși muzicieni ai săi.

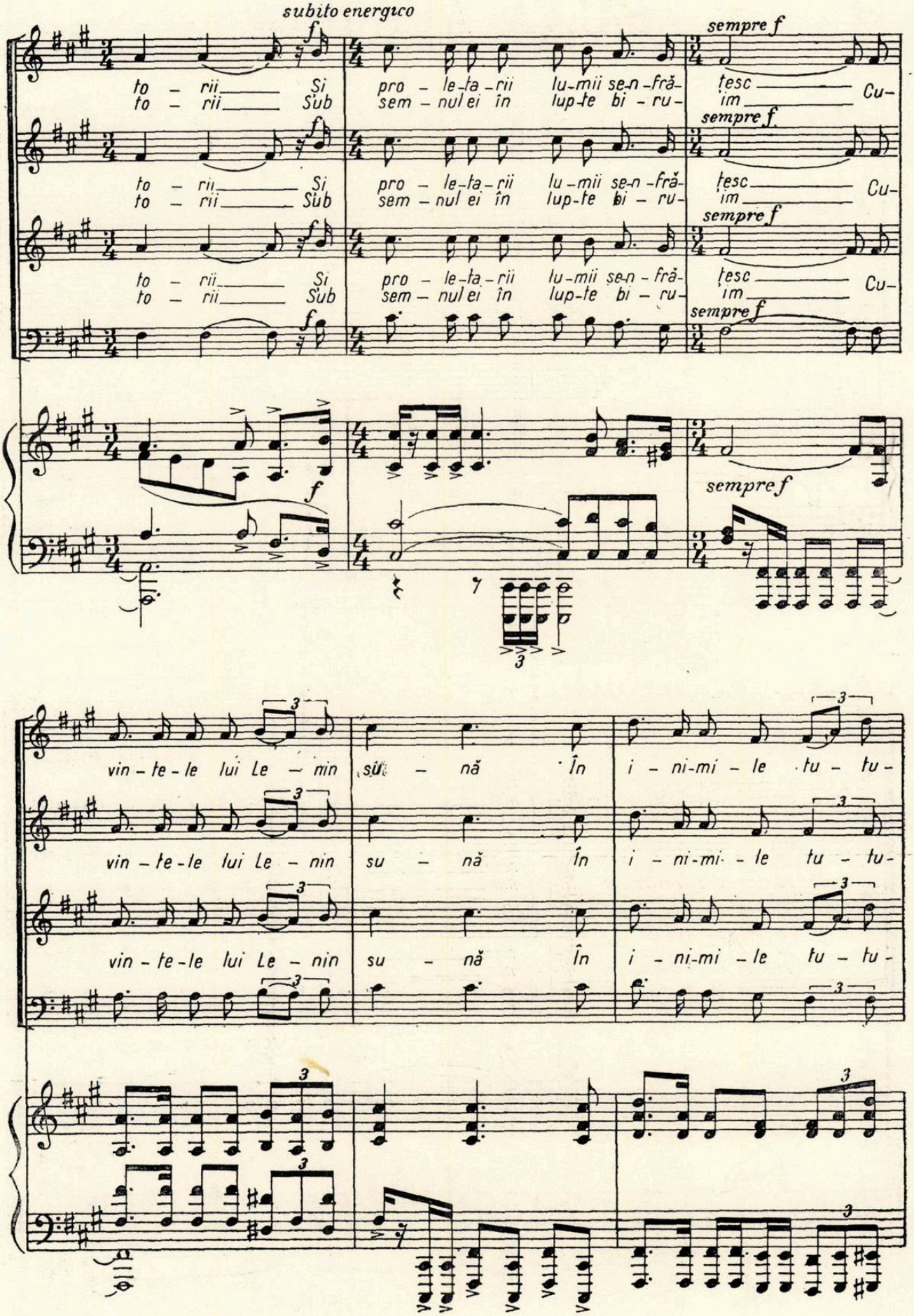
PAUL POPESCU

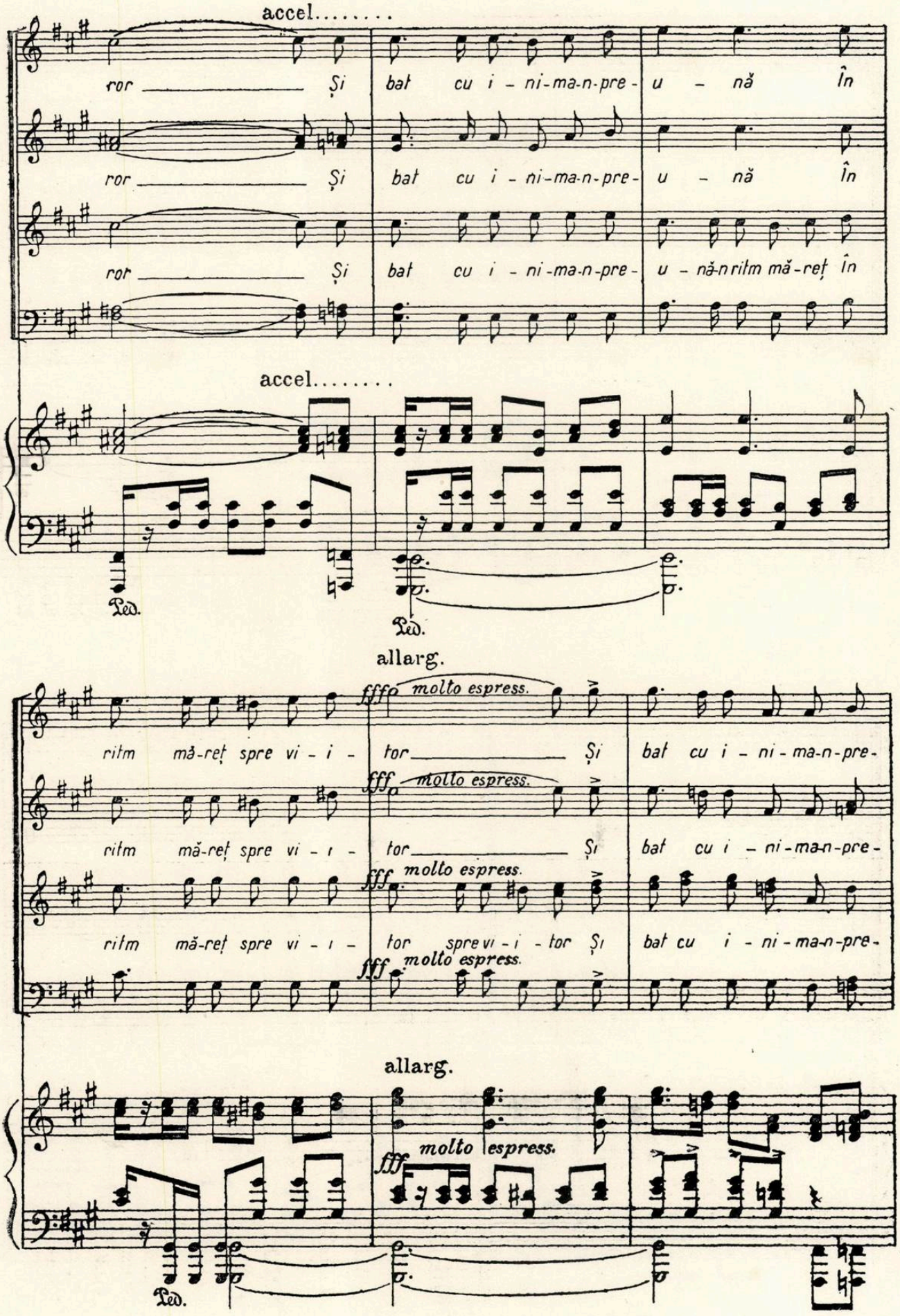
SALVA AURORE!

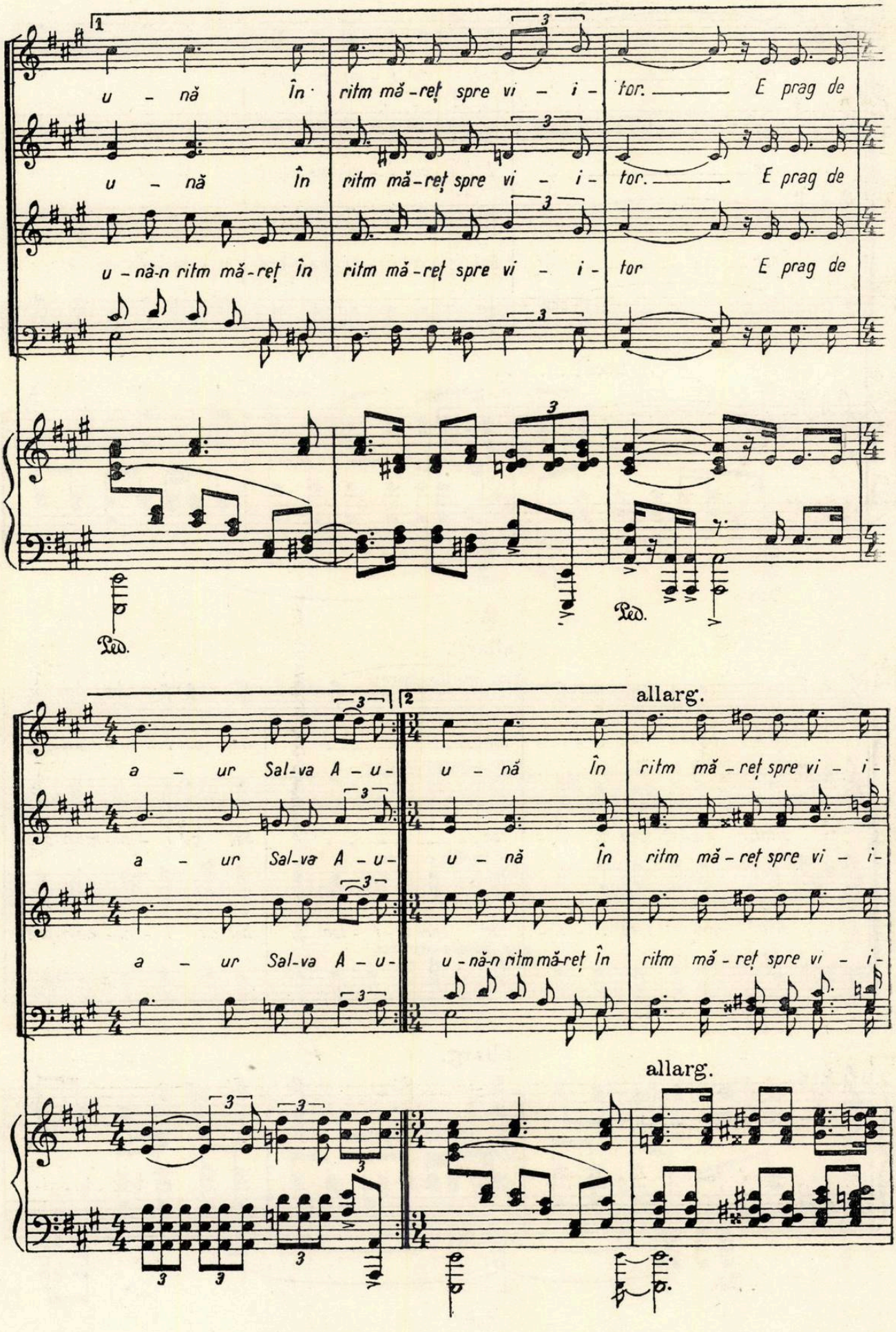
Versurile de *Al Andriţoiu*

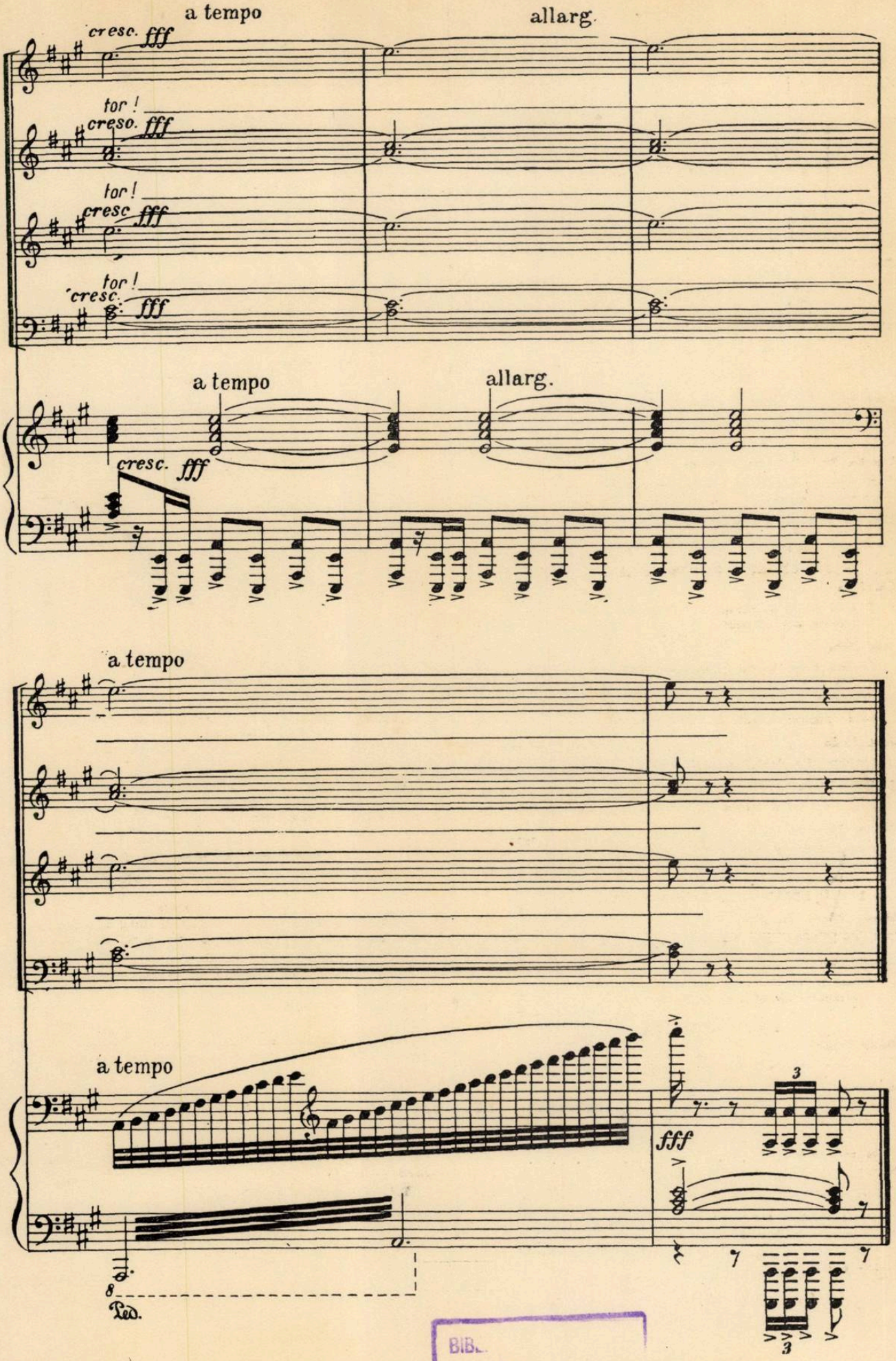
Muzica de *Radu Paladi*




subito energico
sempre f
to - rii Si
to - rii Sub
pro - le-ta-rii lu-mii se-n-fră-
sem - nul ei în lup-te bi - ru-
ţesc Cu-
im
vin - te-le lui Le - nin
să - nă În
i - ni-mi - le tu - tu-


accel.....
ror Și bat cu i - ni-ma-n-pre- u - nă În
ror Și bat cu i - ni-ma-n-pre- u - nă În
ror Și bat cu i - ni-ma-n-pre- u - nă-n ritm mă-reț În
accel.....
Ped.
Ped.
allarg.
fffo molto espress.
ritm mă-reț spre vi - i - tor Și bat cu i - ni-ma-n-pre-
fff molto espress.
ritm mă-reț spre vi - i - tor Și bat cu i - ni-ma-n-pre-
fff molto espress.
ritm mă-reț spre vi - i - tor spre vi - i - tor Și bat cu i - ni-ma-n-pre-
fff molto espress.
allarg.
fff molto espress.
Ped.


1
u - nă În ritm mă-reț spre vi - i - tor. E prag de
u - nă În ritm mă-reț spre vi - i - tor. E prag de
u - nă-n ritm mă-reț În ritm mă-reț spre vi - i - tor E prag de
Ped.
Ped.
a - ur Sal-va A - u-
a - ur Sal-va A - u-
a - ur Sal-va A - u-
2
allarg.
u - nă În ritm mă - reț spre vi - i -
u - nă În ritm mă - reț spre vi - i -
u - nă-n ritm mă-reț În ritm mă - reț spre vi - i -
allarg.


a tempo
allarg.
cresc. fff
tor !
creso. fff
tor !
cresc fff
tor !
cresc. fff
a tempo
allarg.
cresc. fff
a tempo
a tempo
fff
3
3
8
Ped.
BIB.
S.

Cuprinsul

Pag.

Ion Dumitrescu

Inalta menire socială a muzicii noastre 1

Zeno Vancea

Inspirația din melosul popular și exigențele artei contemporane 4

Theodor Bratu

Locul creației românești în viața noastră muzicală . 8

DISCUȚII

Diamandi Gheciu, Dumitru Capoianu, Aurel Stroe

Munca compozitorilor pe teren—rezultate, metode, perspective 11

Dumitru Bughici, Ștefan Niculescu

Exprimarea optimismului creator — trăsătură esențială a muzicii noastre 15

Octavian L. Cosma

Probleme actuale ale activității muzicologice . . . 17

CREAȚIA ROMINEASCĂ

Gh. Firca

O nouă etapă în creația lui Mihail Jora : Baletul „Intoarcere din adîncuri" 21

Iosif Conta

Impresii despre baletul „Intoarcere din adîncuri" de Mihail Jora 28

N. Rădulescu

Suita „Ogoare înfrățite" de Gh. Dumitrescu 30

Alex. Leahu

Simfonia II-a de Sigismund Toduță 32

J.-V. Pandelescu

Primul concurs și festival de muzică ușoară românească . 35

Nicolae Parocescu

Accesibilitatea și rolul activ al educației muzicale a maselor 39

LUNA PRIETENIEI ROMÎNO-SOVIETICE

Nicolae Herlea, Ion Piso

Impresii despre arta interpretativă sovietică . . . 44

Anatol Vieru

Muzica de cameră a unui mare simfonist (Însemnări despre creația de cameră a lui Șostakovici). 46

VIAȚA MUZICALĂ

Vasile Donose

A șaptea ediție a concursului republican de amatori . 53

C. Răsvan

Finala celui de al 12-lea concurs al formațiilor artistice ostășești 55

De peste hotare 55

Paul Popescu

Dinu Niculescu 56

Pe planșă — cîntecul Salva Aurorei — versuri de Al. Andrițoiu muzica de Radu Paladi

Pe coperta I : Aspect din sala mică a Palatului R.P.R. unde vor avea loc lucrările Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R.

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă

APARE LUNAR

Cuprinde : studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agenții poștali, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1963.

Costul abonamentului este de lei 60 anual, 30 lei pe șase luni și 15 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L., la librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 5.

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 4—6, raion 16 Februarie.

I.P.I. — c. 4633

42.416

Lei 5

MUZICA

NR. 11-12 ANUL XIII-1963
NOIEMBRIE — DECEMBRIE

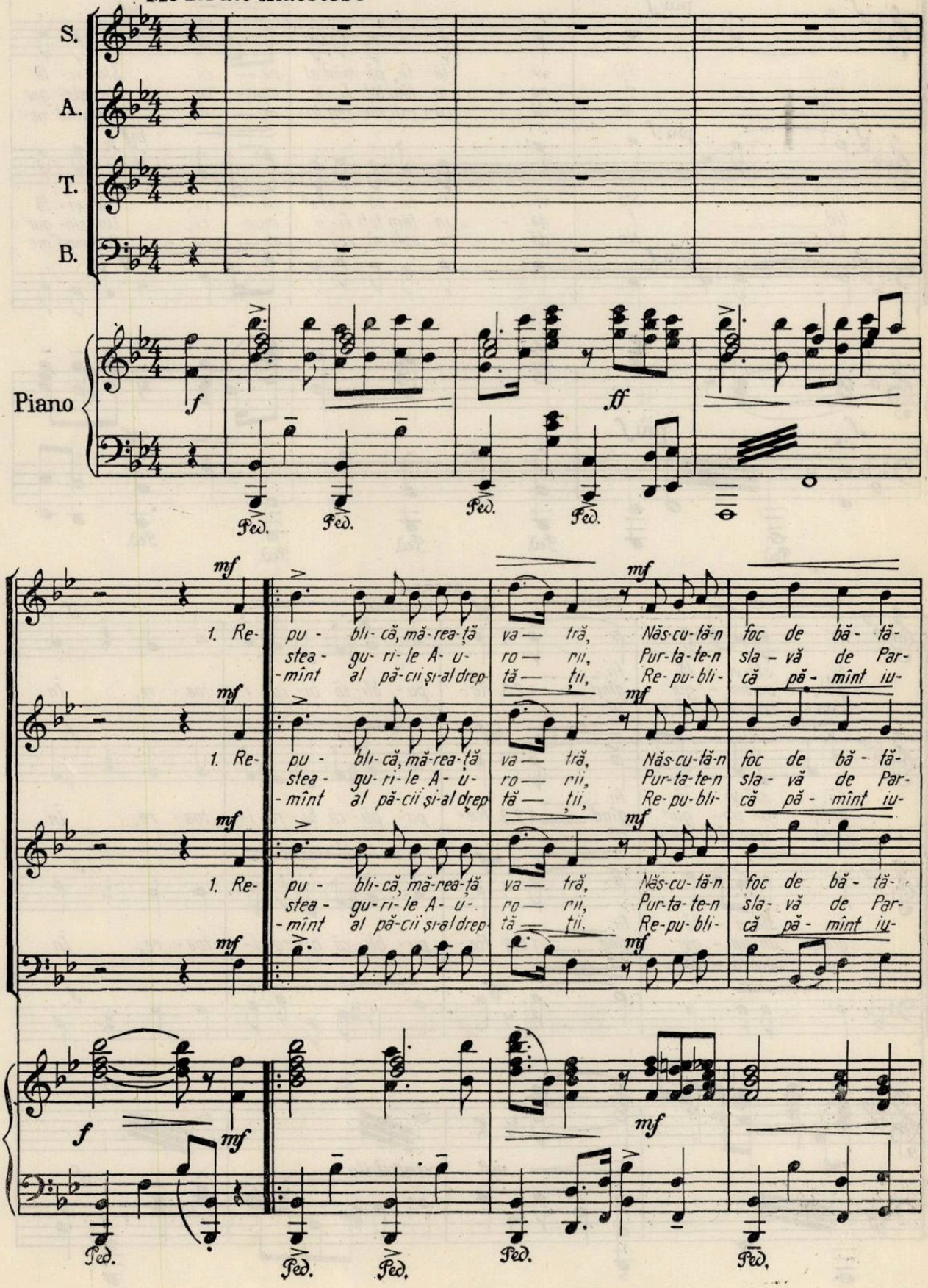
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

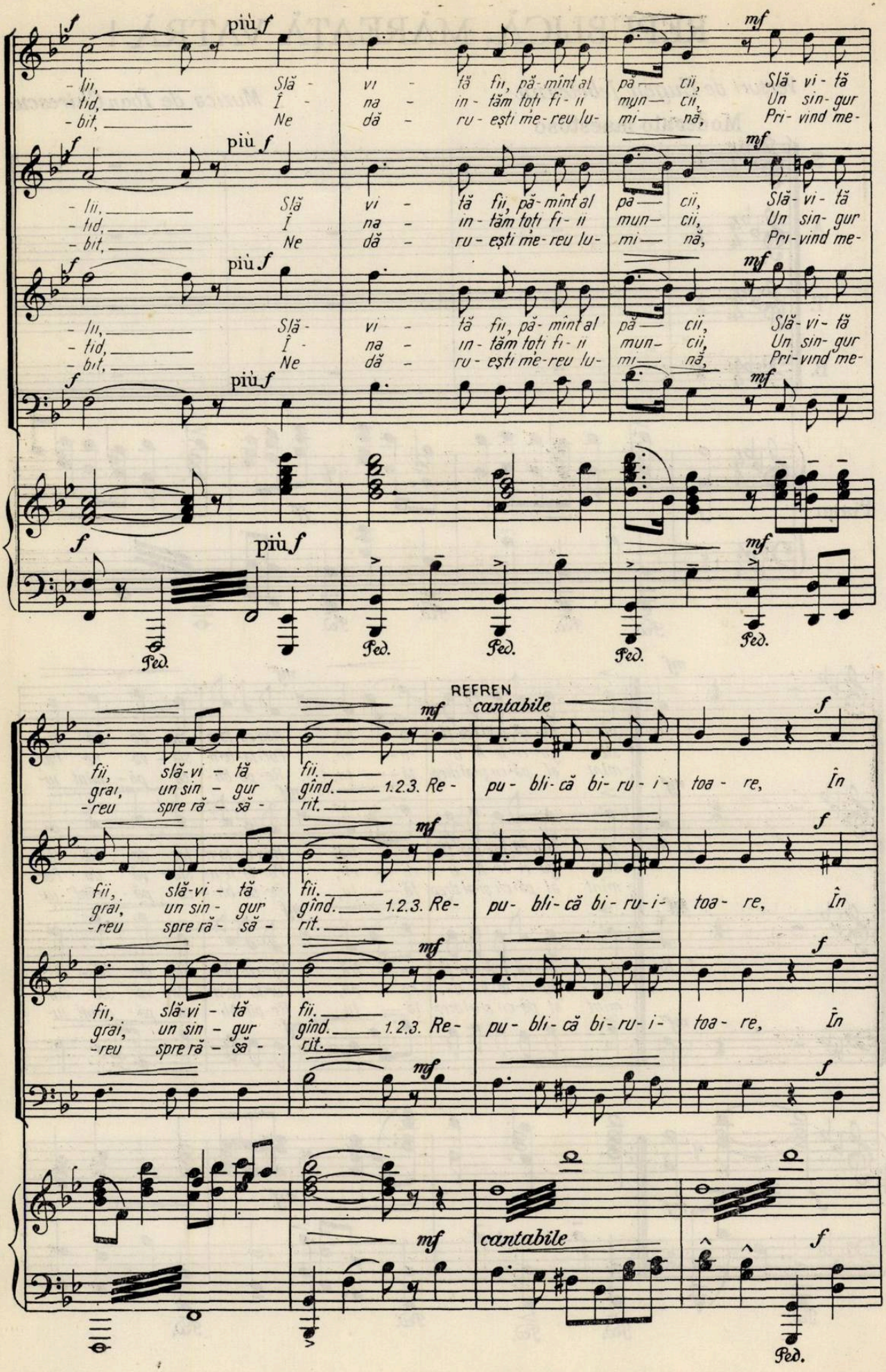
5000

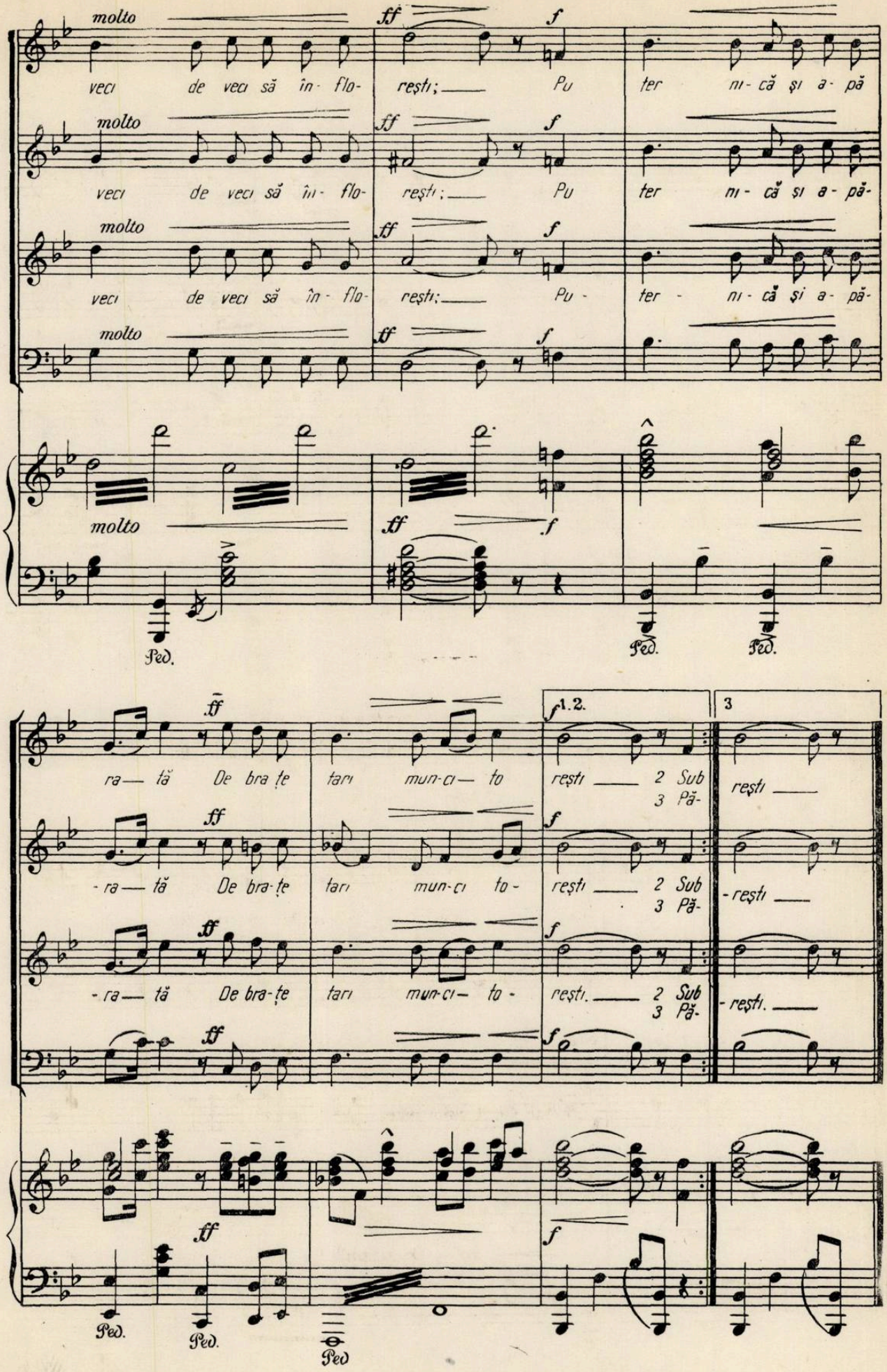
REPUBLICĂ, MĂREAȚĂ VATRĂ !

Versuri de Eugen Jebeleanu — *Muzica de Ioan Chirescu*

Moderato maestoso




più f
mf
- lii, Slă - vi - tă fii, pă-mînt al pă — cii, Slă-vi-tă
- tid, Î - na - in-tăm toți fi-ii mun— cii, Un sin-gur
- bit, Ne dă - ru-ești me-reu lu- mi — nă, Pri-vind me-
Ped.
REFREN
cantabile
fii, slă-vi-tă grai, un sin-gur -reu spre ră-să-
fii, gînd. 1.2.3. Re- rit.
pu-bli-că bi-ru-i- toa-re, În


molto
ff
f
veci de veci să în- flo- reşti; Pu ter ni- că şi a- pă
molto
ff
f
veci de veci să în- flo- reşti; Pu ter ni- că şi a- pă-
molto
ff
f
veci de veci să în- flo- reşti; Pu - ter - ni- că şi a- pă-
molto
ff
f
Ped.
Ped.
Ped.
ff
f
1.2.
3
ra— tă De bra ţe tari mun-ci— to reşti 2 Sub 3 Pă- reşti
- ra— tă De bra-ţe tari mun-ci to- reşti 2 Sub 3 Pă- - reşti
- ra— tă De bra-ţe tari mun-ci— to - reşti. 2 Sub 3 Pă- - reşti.
Ped.
Ped.
Ped

DESCHIDEREA CONFERINȚEI PE ȚARĂ A COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN R.P.R.

În ziua de 12 decembrie 1963 în sala mică a Palatului R. P. Romîne s-au deschis lucrările Conferinței pe țară a Uniunii compozitorilor.

La conferință au participat delegați ai secțiilor și filialelor, precum și numeroși invitați, conducători ai unor instituții centrale și organizații obștești, compozitori, muzicologi, dirijori, interpreți reprezentanți ai celorlalte uniuni de creație.

La deschiderea lucrărilor conferinței au asistat tovarășii Emil Bodnăraș, Leonte Răutu, Constanța Crăciun, președintele Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Ilie Murgulescu, președintele Academiei R. P. Romîne, membri ai C.C. al P.M.R. și membri ai guvernului.

Cuvîntul de deschidere a Conferinței a fost rostit de academicianul Mihail Jora.

În prezidiul conferinței au fost aleși tovarășii: Tiberiu Brediceanu, Dumitru Capoianu, Ion Chirescu, Tudor Ciortea, Liviu Comes, Octavian Lazăr Cosma, Eugen Cuteanu, Gherase Dendrino, Sabin Drăgoi, Gheorghe Dumitrescu, Ion Dumitrescu, Mihail Jora, Alfred Mendelsohn, Laurențiu Profeta, Achim Stoia și Zoltan Aladar.

Au fost alese, de asemenea, comisia de validare, secretariatul și comisia pentru redactarea proiectului de rezoluție.

Conferința a adoptat următoarea ordine de zi: darea de seamă asupra creației muzicale și a activității organizatorice a Uniunii compozitorilor; raportul asupra activității Comisiei de revizie: proiectul Statutului modificat al Uniunii compozitorilor; alegerea Comitetului de conducere și a Comisiei de revizie ale Uniunii compozitorilor.

În aplauzele puternice ale asistenței a luat cuvîntul tovarășul Emil Bodnăraș, membru al Biroului Politic al C.C. al P.M.R., vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, care a prezentat conferinței salutul Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri al Republicii Populare Romîne.

Salutul a fost primit cu îndelungi aplauze.

În numele compozitorilor și muzicologilor tov. Ion Dumitrescu a mulțumit conducerii partidului și statului nostru pentru salutul adresat conferinței.

Subliniind ajutorul permanent pe care l-au primit muzicienii din partea partidului și statului nostru, vorbitorul a arătat că participanții la conferință se vor strădui ca lucrările ei să contribuie la noi succese ale creației muzicale.

Ședințele din dimineața zilei de 12 decembrie au fost prezidate de compozitorii Tudor Ciortea și Ion Chirescu.

Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii compozitorilor, a prezentat darea de seamă a Uniunii compozitorilor.

Profesorul Dimitrie Dinicu a prezentat raportul Comisiei de revizie.

★

Ședința din după-amiaza zilei de 12 decembrie a fost prezidată de compozitorul Sabin Drăgoi.

Asistența a păstrat un moment de reculegere în memoria muzicienilor decedați în perioada care sa scurs de la prima Conferință pe țară:

George Enescu, Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu, Theodor Rogalski, Alfred Alessandrescu, Stan Golestan, George Breazul, Ion Vasilescu, Theodor Fux, Emanoil Ciomac, Iuliu Mureșianu, Gavriil Galinescu, Andrei Tudor, Augustin Bena, Emil Riegler-Dinu, Gheorghe Danga, Marius Mihail, Ilarion Cocișiu.

Compozitorul Vasile Popovici a supus aprobării conferinței raportul Comisiei de validare.

Au început apoi discuțiile cu privire la primele două puncte de pe ordinea de zi. Au luat cuvîntul compozitorul Pascal Bentoiu, muzicologul Vasile Tomescu, compozitorul Gherase Dendrino, Constantin Prîsnea, vicepreședinte al Comitetului de radiodifuziune și televiziune, compozitorul Theodor Bratu, muzicologul Romeo Ghircoiașiu (Cluj), folcloristul Gheorghe Ciobanu, Ștefania Jienescu, elevă la școala de muzică nr. 1 din București, Pop Simion, secretar al Uniunii scriitorilor, general-maior Dumitru Eremia, dirijor, Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București, compozitorul Liviu Comes (Cluj).

În ședința din dimineața zilei de 13 decembrie, prezidată de compozitorii Liviu Comes și Gheorghe Dumitrescu, au continuat discuțiile la darea de seamă asupra creației muzicale și a activității organizatorice a Uniunii compozitorilor și la raportul Comisiei de revizie. Au luat cuvîntul compozitorul Ion Chirescu, dirijorul George Georgescu, președintele Consiliului muzicii, directorul Filarmonicii de Stat „George Enescu" compozitorii Gheorghe Dumitrescu, Carmen Petra, Dumitru Bughici, Zoltan Aladar (Tg. Mureș), Zeno Vancea, muzicologul Viorel Cosma, sculptorul Ion Jalea, președintele Uniunii artiștilor plastici, compozitorul Sabin Drăgoi, Octavian Nistor, secretar al C.C. al U.T.M., compozitorii Anatol Vieru, Tudor Ciortea, Tiberiu Olah și Hilda Jerea.

În ședința din după-amiaza aceleiași zile în continuarea discuțiilor, au luat cuvîntul muzicologul Octavian Lazăr Cosma, compozitorii H. Mălineanu și Sergiu Sarchizov, Dumitru Popescu, vicepreședinte al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, dirijorul Mihai Brediceanu, directorul Teatrului de Operă și Balet al R. P. Romîne, compozitorii Ovidiu Varga, Aurel Stroe și Laurențiu Profeta.

Și-au exprimat de asemenea opinia lor în legătură cu probleme abordate în cadrul lucrărilor Conferinței, compozitorii și muzicologii, Ludovic Feldman, Szabo Csába, Aurel Giroveanu, Temistocle Popa, Dimitrie Cuclin, Emilia Comișel, Nicolae Parocescu, Diamandi Gheciu, Traian Mîrza, Zaharia Popescu, Ion Vintilă, E. Suciu directorul Școlii medii de muzică nr. 1, Vasile Dogaru dirijorul corului Uzinelor „Republica".

Delegații la conferință au aprobat în unanimitate activitatea Comitetului Uniunii compozitorilor și a Comisiei de revizie.

Conferința a aprobat apoi în unanimitate Statutul modificat al Uniunii compozitorilor.

Ședința de după-amiază a fost prezidată de muzicologul Octavian Lazăr Cosma și compozitorul Alfred Mendelsohn.

Sîmbătă, 14 decembrie, s-au încheiat lucrările Conferinței pe țară a Uniunii compozitorilor. Ședința a fost prezidată de compozitorul Laurențiu Profeta.

Delegații au discutat și aprobat proiectul de rezoluție a Conferinței, care prevede măsurile pentru dezvoltarea continuă a creației muzicale și activității Uniunii compozitorilor.

Conferința a trecut apoi la alegerea Comitetului și a Comisiei de revizie ale Uniunii compozitorilor.

Compozitorul Ion Dumitrescu a rostit cuvîntul în numele conducerii Uniunii compozitorilor. În încheiere a propus Conferinței trimiterea unei telegrame către Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

Salutul Comitetului Central al P.M.R., Consiliului de Stat şi Consiliului de Miniştri, prezentat de tovarăşul Emil Bodnăraş

Către Conferinţa pe ţară a compozitorilor şi muzicologilor din R.P.R.

Dragi tovarăşi,

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat al Republicii Populare Romîne şi Consiliul de Miniştri adresează Conferinţei pe ţară a Uniunii compozitorilor un salut călduros şi urări de succes deplin în desfăşurarea lucrărilor.

Poporul romîn are vechi şi bogate tradiţii muzicale. Folclorul nostru este un tezaur nesecat de frumuseţi melodice: el exprimă noblefea sufletească, optimismul, setea de libertate, dîrzenia şi eroismul în lupta pentru o viaţă mai bună a maselor muncitoare. O strălucită întruchipare a geniului muzical al poporului şi a moştenirii artistice a înaintaşilor este opera lui George Enescu care a ridicat arta noastră muzicală pe culmi înalte.

In anii puterii populare, creaţia muzicală a cunoscut în ţara noastră un puternic avînt, realizîndu-se noi şi valoroase lucrări simfonice şi de cameră, opere, cîntece de masă, lucrări din celelalte genuri ale creaţiei muzicale, care au îmbogăţit patrimoniul culturii noastre naţionale şi au devenit tot mai mult cunoscute şi preţuite peste hotarele ţării.

Este firesc ca lucrările Conferinţei Uniunii compozitorilor să se axeze pe analizarea aprofundată a problemelor de bază ale creaţiei muzicale, în scopul ridicării ei pe o treaptă si mai înaltă.

Ceea ce dă operei de artă forţă şi viabilitate este reflectarea vieţii poporului, a aspiraţiilor şi idealurilor societăţii în care a fost creată, oglindirea epocii date cu frămîntările şi înfăptuirile ei.

Revoluţia culturală din ţara noastră a făcut larg accesibile comorile artei şi culturii, dezvoltînd continuu cerinţele spirituale ale maselor. De la creatorii de muzică, oamenii muncii aşteaptă astăzi lucrări de înaltă valoare artistică în care să regăsească imaginea vremurilor pe care le trăim, lupta victorioasă a noului împotriva vechiului bucuria de viaţă, patriotismul lor înflăcărat, întregul univers spiritual al constructorilor socialismului — sursă inepuizabilă de inspiraţie pentru orice artist.

Receptivi la aceste cerinţe, compozitorii noştri sînt animaţi de dorinţa de a făuri opere de mare putere emoţională şi de convingere. Creatorii muzicii noastre depun o muncă asiduă, pasionată pentru îmbogăţirea continuă a mijloacelor de exprimare, prin perfecţionarea măiestriei artistice prin valorificarea creatoare a patrimoniului naţional şi a moştenirii muzicale universale, cît şi a experienţei pozitive în tehnica componistică contemporană.

Arta realist-socialistă, care s-a afirmat viguros în anii puterii populare, este profund inovatoare. Simplismul şi superficialitatea îi sînt străine ca şi inovaţia sterilă, preluarea sau imitarea unor stiluri şi maniere care îngustează sfera de pătrundere a operei de artă, îl îndepărtează pe artist de izvorul veşnic viu al vieţii, de popor.

De aceea, deosebit de important în activitatea Uniunii compozitorilor este dezbaterea sistematică, în spirit critic constructiv, a problemelor muzicii noastre noi, cultivarea unei înalte exigenţe faţă de conţinutul şi nivelul ei artistic promovarea a tot ceea ce este valoros în creaţie, combaterea tendinţelor de exclusivism şi de absolutizare a unor maniere artistice, o constantă preocupare pentru educaţia estetică a maselor, asigurarea unei legături tot mai strînse a compozitorului cu viaţa cu realitatea socialistă a ţării, a epocii noastre.

Un rol de seamă în viaţa noastră muzicală îl au critica şi muzicologia chemate să analizeze, de pe poziţiile esteticii marxist-leniniste, creaţia muzicală, să generalizeze teoretic fenomenele din acest domeniu al artei.

Omul de artă al zilelor noastre îşi pune toată puterea de muncă şi talentul în slujba cauzei socialismului, a ideilor păcii şi a prieteniei între popoare. El contribuie cu arta sa, împreună cu întregul popor, la înflorirea patriei, la făurirea viitorului ei luminos. Prin aceasta, el dobîndeşte neîngrădit înalta preţuire, stima şi dragostea caldă a oamenilor muncii.

Cu prilejul Conferinţei pe ţară a Uniunii Compozitorilor partidul şi guvernul vă urează noi şi mari succese şi-şi exprimă convingerea că veţi dărui poporului tot mai multe creaţii de valoare, demne de măreaţa epocă pe care o trăim — a socialismului victorios.

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat, Consiliul de Miniştri al R. P. Romîne.

Cuvîntul de deschidere al Academicianului Mihail Jora

Conferința pe țară a compozitorilor și muzicologilor, pe care o deschidem astăzi, prezintă un eveniment deopotrivă de important atît pentru Uniunea noastră, cît și pentru viața culturală a poporului nostru.

Ea va prilejui, prin darea de seamă ce ni se va prezenta și prin discuțiile ce se vor purta, o privire adîncă asupra felului cum compozitorii și muzicologii noștri au înțeles, în perioada ce s-a scurs de la prima Conferință pe țară și pînă astăzi, să contribuie prin creația lor la făurirea unei arte puse în slujba ideilor înaintate și a ridicării poporului nostru.

Conferința noastră va constitui nu numai un bilanț al activității de îndrumare și organizare a creației compozitorilor și muzicologilor pe intervalul examinat, dar și un popas necesar, de mult așteptat, pentru a ne verifica realizările și lipsurile, pentru a căuta și găsi, pe baza experienței dobîndite, cele mai bune metode de muncă în activitatea noastră, adecvate nivelului la care s-a ridicat viața muzicală și corespunzînd exigenței mereu crescînde a publicului larg, iubitor de muzică, din patria noastră.

Încă de la înființarea ei, Uniunea compozitorilor, asumîndu-și cu convingere sarcinile statutare, a desfășurat o susținută și consecventă activitate pentru promovarea unei muzici realiste, care să reflecte la un cît mai înalt nivel artistic viața clocotitoare a vremurilor noastre, reușind în linii mari să pună o bază serioasă și solidă creației și vieții muzicale în țara noastră. În condițiile materiale și morale excepționale create artelor și artiștilor, muzica romînească se găsește în plină ascensiune și înflorire, putînd fi socotită astăzi în cea mai rodnică etapă din toată istoria dezvoltării ei de pînă acum.

Prin legătura nemijlocită cu viața, cu tradițiile muzicii noastre populare și culte, cu tradițiile muzicii universale, căutînd să reflecte multiplele aspecte ale contemporaneității, putem afirma că muzicienii noștri și-au cristalizat, la capătul acestei prime perioade străbătute, eforturile lor într-o creație muzicală sănătoasă, îndrăgită și apreciată de iubitorii de muzică din țară și de peste hotare.

Avem convingerea fermă că această Conferință pe țară va prilejui dezbateri fructuoase, în măsură să clarifice numeroasele probleme de creație ce se pun în actualul stadiu de dezvoltare a muzicii noastre, fixînd totodată perspective de viitor și întărind principiile călăuzitoare ce trebuie să stea permanent la temelia dezvoltării și înfloririi muzicii romînești.

Darea de seamă a Comitetului Uniunii compozitorilor prezentată la Conferința pe țară de Ion Dumitrescu

Conferința pe țară a compozitorilor și muzicologilor din Republica Populară Romînă are menirea de a dezbate problemele actuale ale creației noastre muzicale și de a aprecia contribuția adusă de muzicienii noștri la înflorirea culturii socialiste în ansamblul eforturilor creatoare ale poporului, în opera de desăvîrșire a construcției socialiste.

Intelectualitatea, legată prin mii de fire de viața și înfăptuirile maselor, participă cu hotărîre la mersul victorios al socialismului. În știință și tehnică, în literatură și artă, cultura noastră a dobîndit succese vrednice de epoca pe care o trăim, valoroasele tradiții naționale reprezentate prin savanți și artiști de renume mondial. Astăzi a devenit un fapt curent afirmarea prestigioasă a științei și tehnicii, a culturii și artei romînești pe toate meridianele.

Cele mai izbutite creații literare și artistice ale anilor de după Eliberare, inspirate din viața nouă a Patriei noastre și de lupta eroică a poporului, precum și marea mișcare cultural-artistică de mase, care se desfășoară cu o intensitate crescîndă profilului spiritual al omului nou, la lărgirea orizontului său de viață și la formarea unui înalt simț moral.

Compozitorii noștri și-au însușit ideile călăuzitoare ale artei realist-socialiste. Ei sînt convinși că mergînd pe calea reflectării veridice a bogatelor aspecte ale vieții noi, în permanenta lor dezvoltare și transformare revoluționară, pot crea o artă durabilă demnă de timpurile pe care le trăim.

Ținînd seama de exigențele mereu crescînde ale maselor în domeniul culturii și artei, se cuvine să examinăm cu toată răspunderea, în prezenta dare de seamă, situația actuală a creației muzicale și a muzicologiei, rolul Uniunii noastre în procesul de dezvoltare a creației muzicale noi, perspectivele și sarcinile de viitor.

Darea de seamă a scos în evidență marea varietate a izvoarelor de inspirație care stau la baza celor mai de seamă lucrări muzicale de toate genurile scrise în ultimii ani. Bogăția sufletească a oamenilor de azi, optimismul lor viguros, elanul lor patriotic, creator, tradițiile eroice ale luptei pentru libertate a poporului romîn, dragostea față de frumusețile patriei, tema iubirii, lirismul, gingășia, meditația filozofică, vitalitatea și dinamismul caracteristic poporului nostru, ideea păcii și prieteniei între popoare, reprezintă o parte din gama largă de preocupări a compozitorilor noștri.

În domeniul muzicii simfonice, concertistice și instrumentale de cameră am obținut în ultimii ani realizări remarcabile în lucrări care întrec ca număr și calitate ceea ce s-a scris în perioade mult mai îndelungate din trecut. Menționăm că s-au scris peste 300 lucrări simfonice și vocal simfonice, aproape 400 lucrări de muzică instrumentală de cameră, peste 200 de lieduri și 18 opere și balete. În aceste genuri se afirmă cu o deosebită vigoare avîntul, vitalitatea, energia și dragostea de viață. Asemenea însușiri se manifestă și în creația de muzică de cameră, gen în care activează mulți și valoroși compozitori.

Adîncimea și varietatea ideilor, amploarea și plasticitatea imaginilor artistice, chiar cînd nu sînt legate de un program declarat, străbat cele mai izbutite pagini simfonice.

Au fost create o seamă de lucrări simfonice cu program și vocal simfonice care evocă pagini din trecutul glorios de luptă al clasei muncitoare, izbînzile poporului condus de partid și perspectivele luminoase ale construcției socialiste.

Aceste lucrări se disting prin mijloacele personale de realizare artistică, prin diversitatea de stiluri, prin preponderența acordată elementelor epice, lirice sau dramatice, potrivit temperamentului fiecărui compozitor.

Compozitorii noștri au manifestat mult interes pentru un gen atît de popular cum este opera. Rodul acestei activități este realizarea unor librete și partituri muzicale de operă valoroase care au intrat în repertoriul instituțiilor noastre, bucurîndu-se de un binemeritat succes.

Un fapt care trebuie relevat, este apariția, în această perioadă, a primelor opere cu temă contemporană. Ele constituie un început îmbucurător, care a stimulat interesul mai multor compozitori pentru acest gen. Întrucît în momentul de față opera și baletul reprezintă în creația noastră o preocupare de seamă, se impune în viitor înființarea, în cadrul activității de creație și îndrumare a Uniunii compozitorilor, a unei secții speciale care să se ocupe de promovarea acestor genuri.

În creația de lieduri, putem constata variate aspecte tematice de la contemplația filozofico-lirică, optimistă, care afirmă încrederea în viața, la reflectarea dramatismului luptei împotriva războiului și la afirmarea triumfului forțelor păcii.

Darea de seamă a scos în relief remarcabilele succese obținute în domeniul cîntecului de masă și muzicii corale, gen care a preluat și a dezvoltat cele mai bune tradiții ale folclorului prezent în cîntecele de luptă pentru libertate și dreptate socială. În acest sens putem observa evoluția cîntecului de masă din perioada de ilegalitate și de luptă a partidului pînă în momentul de față.

Cîntecele scrise în ultimul timp reflectă forța constructivă a oamenilor muncii ; melodii înaripate, generoase sînt dedicate pasiunii pentru munca nobilă, pusă în slujba înfloririi patriei, entuziasmului tineretului, vieții luminoase a copiilor noștri.

Muzica ușoară este un gen larg accesibil, care se bucură de o mare răspîndire, mai ales în rîndurile tineretului. Cea mai mare parte a creației de muzică ușoară romînească fiind legată de firea optimistă a poporului nostru, de umorul său sănătos și de dragostea lui de viață, se bucură de prețuire atît în țară cît și peste hotare.

În scopul ridicării continue a nivelului artistic al acestui gen, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă a organizat în vara aceasta primul Concurs de muzică ușoară la Mamaia. Sperăm că în viitor asemenea concursuri vor deveni o tradiție.

Continuînd succesele dobîndite pînă acum, Uniunea compozitorilor trebuie să susțină și pe viitor cu toată atenția dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor, ridicarea necontenită a calităților artistice.

În creația noastră muzicală s-au manifestat în ultimii ani o serie de lipsuri. Astfel au apărut pe de o parte, unele lucrări lipsite de măiestrie, de nivel profesional, de inspirație, de profunzime, iar pe de altă parte, în unele lucrări și-au făcut loc tendințe de imitare epigonică a unor curente moderniste.

Metoda de creație realist-socialistă deschide un cîmp vast inițiativei personale, afirmării multilaterale a individualității creatoare. Arta noastră este pusă în slujba oamenilor, ea are o înaltă menire social-educativă.

Socialismul înseamnă mers înainte, afirmarea victorioasă a unor idei înaintate, a unor înfăptuiri măreție.

Sîntem împotriva zugrăvirii trandafirii, festive, a realității, dar și împotriva născocirii de conflicte artificiale, a exaltării tragismului transcendental, a meditațiilor sumbre și deznădăjduite. Ambele extreme sînt neveridice, ambele neagă, prin unilateralitatea și închistarea lor, caracterul dinamic, revoluționar al vieții reale.

Caracteristica esențială a muzicii noastre noi, este legătura ei profundă cu poporul forța ei de pătrundere. Lenin spunea în această privință următoarele : „Arta aparține poporului, ea trebuie să pătrundă cu rădăcinile ei cele mai adînci în masele largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie înțeleasă de aceste mase și iubită de ele".

Pentru a ajunge la o creație de mare forță artistică compozitorului i se cere să posede o înaltă măiestrie.

Asistăm de la o vreme la un fenomen semnificativ și interesant în creația compozitorilor noștri: este vorba de pătrunderea intonațiilor cîntecului de mase, alături de intonațiile cîntecului popular, în genurile mari simfonice, dramatice sau de muzică de film. Acest lucru constituie o sursă de îmbogățire a expresivității muzicii noastre și realizează o legătură strînsă între genuri. Pătrunderea intonațiilor cîntecului de masă în creația compozitorilor noștri se produce ca un rezultat firesc al procesului de abordare din ce în ce mai intensă a tematicii legate de viață și reprezintă una din trăsăturile caracterului de mase al muzicii noastre de azi.

În sensul celor arătate mai sus trebuie înțeleasă și problema accesibilității. Aceasta prezintă un dublu aspect : primul privește pe creatorul de artă, care tinde la realizarea de lucrări cu o rază cît mai largă de pătrundere în public, iar celălalt privește pe auditor care, la rîndul său, se străduiește să ajungă la înțelegerea valorilor artistice.

Din experiența Uniunii compozitorilor din ultimii ani, în domeniul intensificării legăturii cu masele largi am constatat cu bucurie, dorința și capacitatea maselor de a pătrunde frumusețile artei muzicale, de unde necesitatea de a susține prin toate mijloacele procesul de educație muzicală a acestora. Contactul dintre compozitori și oamenii muncii din întreprinderi, instituții și de pe ogoare are un dublu rezultat : pe de o parte, cunoașterea de către creatori a vieții contemporane cu multiplele ei aspecte, ceea ce constituie condiția de bază a muncii noastre creatoare, iar pe de altă parte, atragerea interesului maselor pentru muzica noastră, pentru preocupările de creație și problemele legate de ele.

Cîtă deosebire există, din acest punct de vedere, între concepția muzicienilor noștri și aceea a exponenților modernismului din cultura decadentă bur-

Imagine de la lucrările Conferinței

gheză ! În timp ce noi ne străduim în mod conștient și cu forțe din ce în ce mai sporite să legăm cît mai profund creația noastră de mase și să ușurăm unui public cît mai larg accesul către frumusețile înalte ale muzicii, aceștia propagă ideile unei arte care nu dorește să țină seama nici chiar de publicul obișnuit și cunoscător al sălilor de concerte, cu atît mai puțin de masele largi, făcîndu-și o glorie profesională și considerînd ca un semn de consacrare manifestările ostile ale publicului !

Publicul nostru de astăzi nu este cel de odinioară. Pe zi ce trece, el se reînnoiește, cercul iubitorilor de muzică se lărgește, iar capacitatea acestora de înțelegere se dezvoltă.

Exigența crescîndă pe care o manifestă publicul nostru nou ne obligă să ne ridicăm permanent măiestria artistică.

O înaltă măiestrie artistică se dobîndește prin muncă perseverentă, fără concesii ; ea ține de talent și cere cunoștințe temeinice și multă exigență profesională și de viață. Este clar că, pentru a realiza lucrări de valoare, nu este suficient a aborda temele vieții noi numai cu bune intenții, fără a cunoaște în profunzime momentul de viață redat și fără eforturi speciale pentru exprimare. Socotim că este cazul să precizăm că nu orice fel de mijloace de exprimare sînt capabile să redea în mod veridic și convingător conținutul nou al vieții noastre. Cultivarea unor aspecte tehnice formale, adoptarea unor sisteme prefigurate în cele mai mici detalii, încătușarea invenției libere în tipare și reguli artificioase, închistarea formalistă desprinse de conținutul de idei și sentimente al muzicii, chiar dacă sînt realizate cu o oarecare abilitate, sînt străine de adevărata măiestrie artistică. Ele duc la abstractismul care îndepărtează pe artist de înțelegerea oamenilor, la o creație hibridă, de laborator, inutilă. De pildă, dedecafonismul, și îndeosebi cel postwebernian, cu variantele proiectului dirijat, sau contrariul său — aleatorismul, reprezintă pe de o parte prescripții doctrinare strîmte, care încorsetează realizarea creatoare a operei de artă, sau, pe de altă parte, introduc domnia hazardului. Ne exprimăm dezacordul total cu asemenea sisteme retrograde, care nu au nimic comun cu arta adevărată.

Pe de altă parte, ne exprimăm dezacordul și față de teoriile retrograde, după care dodecafonismul ar fi o modalitate potrivită zugrăvirii fenomenelor negative și caracterizării personajelor negative, iar tonalitatea, diatonismul, melodia, consonanța sau intonațiile folclorice — apte doar pentru a oglindi aspectele pozitive din viață. Varietatea de mijloace de expresie trebuie să meargă mînă în mînă cu organicitatea, unitatea de concepție a lucrării. Ruperea formei de conținut, cultivarea formei în sine, convenționalismul învechit, ca și cel cu pretenții de înnoire, exclusivismul, goana după mode efemere, eclectismul, epigonis-

mul nu pot intra în concepția artistică și în sfera de preocupări a Uniunii noastre.

Revoluția culturală socialistă a deschis și deschide permanent calea largă de afirmare a adevăratelor talente. Dar un talent veritabil, chiar dublat de o înaltă conștiință profesională și de o atitudine morală la înălțimea menirii sale de artist înaintat, nu poate să-și îndeplinească rolul său creator decît dacă se atașează strîns de tradițiile naționale și universale ale muzicii, și dacă ține pasul cu dezvoltarea contemporană a acestora.

Preluînd și dezvoltînd cuceririle cele mai înaintate și valoroase ale generațiilor precedente de muzicieni, compozitorul își poate îndeplini sarcinile sale de creator al zilelor noastre, poate contribui cu adevărat la îmbogățirea patrimoniului muzicii naționale și universale, prin aportul său inovator, poate îmbogăți acest patrimoniu prin contribuțiile sale care să reprezinte o continuitate organică cu tradiția.

În această lumină trebuie văzut raportul între tradiție și inovație. Istoria ne arată însă că acest raport nu se stabilește în mod mecanic și anume: putem observa modificări pronunțate ale limbajului muzical chiar atunci cînd conținutul de idei nu se modifică substanțial, și invers, persistența uneori îndelungată a unor elemente de limbaj muzical în epoci de prefaceri, de modificări în domeniul ideilor de conținut. Prin urmare, chestiunea inovării nu se pune mecanic, ci dinamic. Conținutul nou de idei nu-și croiește în mod automat forme de expresie noi, iar formele de expresie inovatoare nu reprezintă invariabil și categoric consecința directă a unei gîndiri de fond înnoitoare.

Pe de altă parte, iuțeala cu care se succed metodele, stilurile tehnicile, sistemele teoretice în muzica burgheză decadentă contemporană, nu corespunde vreunei idei noi de conținut, vreunei transformări esențiale în viața reală. Aceeași luptă meschină pentru acapararea de bunuri, aceeași nesiguranță, aceleași deznădejdi, aceleași angoase, aceeași isterie, nepăsare, blazare și antiumanism, stau la baza tuturor pseudoinovațiilor din cultura burgheză decadentă.

În viața noastră și în arta noastră, forțele triumfătoare ale noului reușesc pe zi ce trece să înlăture tot mai mult rămășițele vechiului. Inovația realistă se prezintă ca o forță adevărată, dezvoltătoare, ca o consecință logică a ideilor noi, izvorîte organic din conținut, este acea inovație constructivă, pozitivă, de perspectivă.

Uniunea compozitorilor și muzicologilor reprezintă în acest moment unitatea creației noastre muzicale, ea unește și coordonează eforturile pentru o muzică ce realizează o strînsă legătură a tradiției cu prezentul și viitorul.

Legătura dintre tradiție și inovație determină și legătura dintre generații, îndeosebi dintre generații pe care le unesc idealurile sociale și estetice comune.

Așa cum în creația lui George Enescu, în creația altor înaintași sau în creația unor compozitori mai vîrstnici de astăzi se observă o continuă evoluție, cu atît mai mult tinerilor noștri compozitori care și-au început activitatea creatoare în condițiile noi de după Eliberare li se deschid posibilități noi și perspective largi pentru a evolua în pas cu cerințele vieții actuale.

O trăsătură de mare însemnătate a caracterului de masă al muzicii o constituie forma națională, limbajul legat de graiul muzical popular. Nu poate fi concepută și realizată trăsătura de universalitate a artei în afara legăturii ei cu viața, cu modul de gîndire și de exprimare artistică, specifice propriului popor.

Este vorba de afirmarea în artă a specificului național care contribuie prin aportul său la îmbogățirea tezaurului culturii universale. Necesitatea de a lega strîns arta noastră de popor, de viața lui, determină atît conținutul ei socialist, cît și forma ei națională. Poporul nostru nu a încetat niciodată de a crea valori artistice în toate domeniile, nu a încetat niciodată să creeze muzică. Acest lucru conferă muzicii populare o permanentă vitalitate și actualitate și infirmă categoric acele teorii potrivit cărora resursele de inspirație ale muzicii populare și capacitatea lor de a răspunde exigențelor artei contemporane s-ar fi epuizat sau că, în condițiile unei culturi muzicale afirmate, ar deveni inutil, anacronic contactul nemijlocit cu folclorul, inspirația directă din muzica populară.

În țările socialiste îndeosebi, în care lupta clasei muncitoare și țărănimii exploatate a precedat eliberarea lor de oprimare, s-a constituit un folclor muncitoresc revoluționar, care îmbină în mod original intonațiile naționale cu cele ale cîntecelor de luptă ale internaționalismului proletar. Acest folclor muncitoresc aduce o îmbogățire importantă fondului tezaurului nostru folcloric și constituie pentru compozitorii noștri de azi noi izvoare de inspirație.

În momentul de față, în condițiile intensificării legăturilor politice, sociale, economice, culturale, artistice dintre popoare, nici nu poate fi vorba de o izolare în cadrele strîmte ale unei culturi naționale și ale unei închistări regionaliste, provinciale. Dar acest lucru nu îndreptățește cu nimic renunțarea la conturarea cu fermitate a personalității creatoare a artistului în ansamblul culturii naționale specifice și prin aceasta în complexul universal.

În legătură cu aceasta se pune problema preluării cuceririlor artei universale contemporane. Este o problemă la ordinea zilei. Aceste cuceriri preluate în spirit critic, cu discernămînt, cu talent integrate organic între mijloacele de expresie ale muzicii noastre, dezvoltate cu măiestrie, nu pot decît să constituie un aport valoros, lărgind orizontul creației noastre.

Contribuția muzicologilor noștri la orientarea ideologică și profesională a activității creatoare este ilustrată prin studiile apărute în ultimii ani în legătură cu probleme ca: raportul dintre tradiție și inovație, rolul muzicii în împlinirea idealului estetic socialist, despre programatism, despre contemporaneitate, despre melodie, armonie și polifonie, despre disonanță, privire critică asupra dodecafonismului și altele.

Critica muzicală capătă un rol din ce în ce mai important în viața noastră artistică. Multe din articolele și studiile dedicate noilor creații în domeniul operei și operetei, cantatei, oratoriului, poemului simfonic, au scos în evidență atît calitățile cît și lipsurile în realizarea artistică a temei abordate, militînd pentru creșterea exigenței în creație. Un număr de cronici au contribuit la îmbunătățirea activității orchestrelor simfonice și teatrelor muzicale, precum și la îmbogățirea programelor radioteleviziunii.

În domeniul cercetărilor de istorie a muzicii se constată tendința pozitivă de trecere de la faza cercetărilor cu caracter documentar ce caracteriza încă acum cîțiva ani activitatea muzicologilor noștri, la faza generalizării, a sintezei sub formă de studii și monografii, cu teme mai largi. Astfel, au fost scrise lucrări consacrate dezvoltării muzicii noastre în diferite epoci.

De asemenea au fost elaborate și publicate monografii originale în domeniul istoriei muzicii universale. Progresele realizate de muzicologii noștri în ce privește capacitatea de generalizare a fenomenelor cercetate, fundamentarea științifică și creșterea spiritului critic au determinat intensificarea interesului în rîndul publicului față de literatura muzicologică originală. Cu toate acestea, în lucrările muzicologilor noștri persistă încă unele deficiențe care se cer remediate, printre care o anumită înclinație spre interpretarea unilaterală a unor aspecte din creația unor muzicieni, analiza insuficientă a fenomenului muzical.

În special în domeniul cercetărilor de istorie a muzicii, folclorului și educației muzicale se impune elaborarea unor planuri bine întocmite, care să coordoneze și să îndrepte preocupările muzicologilor noștri către elaborarea istoriei muzicii românești.

Muzicologia, critica noastră muzicală, mai are încă multe datorii de împlinit. Astfel, dezbaterile largi ale unor probleme ce preocupă intens pe creatori — cum este acea a spiritului contemporan în artă — trebuie să-și găsească un ecou viu și permanent în presă.

Activitatea revistei Muzica din ultimii ani vădește un progres în ceea ce privește cuprinderea problemelor legate de dezvoltarea culturii noastre muzicale, precum și în ce privește competența în tratarea acestora. Revista trebuie să acorde o și mai mare atenție promovării schimbului de opinii, să reflecte mai viu activitatea Uniunii compozitorilor, să atragă interesul publicului larg pentru muzica noastră și problemele ei.

In procesul de promovare a creației noastre muzicale și de educație muzicală a publicului, Editura Muzicală are un rol important. Datorită sprijinului acordat, activitatea Editurii s-a dezvoltat pe o linie ascendentă. Astăzi se tipăresc lucrări simfonice ale compozitorilor noștri, lucrări de muzică de cameră, de operă de operetă, un mare număr de cîntece de mase, piese corale, piese de muzică ușoară, culegeri de cîntece populare, monografii, studii, metode, tratate, broșuri de popularizare.

Din ce în ce mai mult se constată un progres în ceea ce privește conținutul și prezentarea tipăriturilor Editurii. În activitatea viitoare, Editura trebuie să urmărească creșterea numărului de tipărituri muzicale, partituri și lucrări originale de muzicologie, cît și ridicarea calității lor. Trebuie concentrată toată atenția asupra lucrărilor de sinteză din toate ramurile teoriei, esteticii muzicale, menită să îndrume creația să ridice nivelul profesional al muzicienilor și să contribuie la educația muzicală a unui public cît mai larg.

În perioada de care ne ocupăm în prezenta dare de seamă am obținut, fără îndoială succese remarcabile în domeniul creației muzicale de toate genurile, în activitatea de îndrumare și stimulare a creației. Toate acestea au făcut ca prestigiul muzicii românești, al Uniunii compozitorilor și al membrilor ei să se consolideze și să crească atît în țară cît și în străinătate. Datorăm situația înfloritoare și realizările obținute pînă acum grijii permanente, atenției și sprijinului larg pe care ni l-a acordat în toate împrejurările Partidul și statul nostru. Faptul că munca și realizările noastre sînt răsplătite astăzi cu generozitate și că sîntem scutiți de grija zilei de mîine ne dă încredere în forțele noastre, ne sporește energia creatoare și ne face să privim viitorul cu optimism. Condițiile materiale excepționale create muncii artistice, de cercetare științifică, activității didactice și de răspîndire a muzicii în marile mase, sînt întregite de înaltele aprecieri acordate oamenilor muzicii prin distincții, titluri și premii.

Pentru a corespunde cerințelor mereu crescînde și pentru a îndeplini cu cinste sarcinile a căror importanță o simțim cu toată răspunderea, Uniunea compozitorilor va trebui pe viitor să-și intensifice și să-și perfecționeze metodele de lucru în diferitele sale sectoare de activitate.

Pentru a situa muzica românească la cel mai înalt nivel pe care îl atinge muzica contemporană, a face din muzica noastră un factor și mai activ în lupta pentru construirea socialismului, un mijloc eficient de formare a conștiinței socialiste, o condiție esențială o constituie ridicarea permanentă a nivelului pregătirii noastre ideologice.

Sîntem pentru un schimb larg de opinii, dorim muzicii românești un cîmp cît mai bogat și mai variat de stiluri și personalități creatoare, activăm și stăruim pentru o cît mai înaltă măiestrie.

O sarcină importantă care stă la baza activității noastre pentru a cărei îndeplinire trebuie să depunem eforturi din ce în ce mai susținute, este aceea de cunoaștere temeinică a vieții actuale înconjurătoare.

Viața de astăzi ne oferă aspecte mereu noi și bogate. Este necesar să dezvoltăm, și mai departe acțiunile de cunoaștere a vieții de azi, precum și a marilor probleme ale construcției socialismului.

Uniunea compozitorilor s-a străduit în cadrul sarcinilor de îndrumare și orientare a creației și de ridicare a măiestriei artistice să creeze condiții cît mai prielnice pentru cunoașterea, analizarea și discutarea lucrărilor membrilor ei în cadrul secțiilor de creație și cenaclurilor.

Această formă de organizare a îndrumării creației și muzicologiei a dat, fără îndoială, rezultate pozitive.

Totuși s-au făcut simțite unele deficiențe ale acestei activități, ca de pildă lipsa unui contact mai strîns între birourile secțiilor și compozitori, concesii făcute din amabilitate unor lucrări mai slabe etc.

Înființate cu scopul de a strînge forțele creatoare din regiunile țării și a le crea condiții de muncă și îndrumare, filialele și cenaclurile Uniunii au desfășurat, în linii mari, o activitate pozitivă. Este necesar să intensificăm legăturile cu filialele și cenaclurile, să acordăm un sprijin mai activ muncii de creație și organizatorice a acestora.

Uniunea compozitorilor va trebui să realizeze și pe viitor o strînsă colaborare cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, cu Comitetul de radioteleviziune, cu organizațiile sindicale, de tineret și alte organizații obștești, pentru rezolvarea problemelor care țin de activitatea de creație și de difuzare a muzicii în mase.

În ceea ce privește colaborarea cu poeții și dramaturgii, trebuie să mărturisim că nu am realizat atît cît am fi dorit și poate nici cît am fi putut în acest domeniu.

Uniunea compozitorilor a inițiat pînă acum o serie de acțiuni menite să strîngă legăturile dintre compozitori, soliști instrumentiști și vocali, șefi de orchestră, dirijori de coruri, ansambluri, instituții. În general majoritatea interpreților și instituțiilor care difuzează muzica au înțeles că promovarea creației muzicale romînești este o datorie patriotică.

În ultimii ani s-au dezvoltat relațiile cu organizațiile similare din alte țări. În cursul acestui an am primit vizita unor compozitori fruntași ai muzicii sovietice cu care ocazie au fost dezbătute unele probleme actuale ale creației muzicale. Compozitorii romîni au întreprins vizite peste hotare, iar Uniunea noastră a primit pe reprezentanții vieții muzicale din alte țări. Ne propunem să intensificăm schimburile prietenești între compozitorii noștri și compozitorii și interpreții străini.

Uniunea compozitorilor, ca organizație obștească din Republica Populară Romînă, va contribui și pe viitor cu toate forțele ei la opera de educare estetică a maselor, de înflorire a culturii noastre.

Alături de oamenii muncii din patria noastră, într-un front puternic, activ, condus de Partidul nostru, de Comitetul său Central în frunte cu tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, să sporim strădaniile spre a crea o muzică demnă de poporul nostru, demnă de cultura sa socialistă, de marile idei ale timpului nostru, de lupta pentru triumful ideilor comunismului și ale păcii.

(Text prescurtat)

Un aspect din timpul dezbaterilor

Din cuvîntările rostite la Conferință

Pascal Bentoiu

Referindu-se la problemele cuprinse în darea de seamă compozitorul a subliniat :

În fața aspectelor multiple ale realității contemporane, sensibilitatea artistului intră în efervescență și, pentru că artistul este și trebuie să fie înainte de toate un om întreg și adevărat, el va lua o anumită poziție față de realitatea înconjurătoare. Această luare de poziție se traduce pentru el, în principal, în actul creației, act prin care artistul dă glas simțămintelor sale, dar prin care, în același timp, are posibilitatea să influențeze pe oameni, să miște ceva în conștiințele prezente și viitoare.

Aș dori să discut în cuvîntul meu despre un element esențial al raporturilor dintre artist și societate, și anume despre obligația care incumbă creatorului de artă — în cazul nostru, muzicianului, compozitorului — de a furniza lucru de calitate, de a participa la uriașa bătălie pentru calitate, angajată pe toate fronturile activității noastre sociale, economice și culturale.

Din ce rezultă calitatea în muzică și, în general, în artă ?

Fără îndoială, dintr-o autentică bogăție de conținut și dintr-o mare perfecțiune a formei, aflate între ele în acel raport dialectic, propriu existenței oricărui fenomen. Conținut în afara formei nu există, iar forma este totdeauna forma unui anumit conținut. În muzică deci, conținut în afara sunetelor nu aflăm, după cum orice sunete organizate muzical vor spune neapărat ceva, fie și numai faptul că autorul nu are nimic de spus.

Pornind la făurirea unei noi lucrări, compozitorul va trebui să știe de la început ce vrea să spună. Creație autentică prin juxtapunere de elemente la voia întîmplării nu se poate. Cînd scrii o sonată sau o simfonie de școală, se mai admite, la rigoare, ca în timp ce lucrezi primul allegro, să nu știi nimic despre ceea ce va urma ; cînd însă același lucru se întîmplă unui artist în pragul maturității, e preferabil să aștepte pînă își limpezește ideile și este în stare să cuprindă întregul într-o viziune unitară, așa cum arhitectul purcede la lucru numai atunci cînd are un plan bine stabilit asupra construcției pe care urmează să o ridice.

Conținutul operei de artă este condiționat de maturizarea completă a viziunii autorului, de o cunoaștere profundă și diversă a realității, de capacitatea sa de a discerne esențialul în fenomene, de a înțelege ce merită să fie exprimat și ce este doar aspect secundar, accidental. Și cum în muzică îndeosebi artistul nu exprimă direct obiectul, ci reflexul acestuia în sensibilitatea sa, el trebuie să se exerseze foarte atent pentru a deosebi ce este mișcare spontană și originală a sensibilității sale și ce este simplă atitudine împrumutată, care a fost cîndva trăită autentic de alții.

Eliminarea influențelor anihilante este deosebit de importantă și urgentă, încă la nivelul atitudinii sensibile a autorului față de realitate. Elemente de structură se pot prelua fără grijă, dacă ele vin să cuprindă o sensibilitate nouă, un conținut nou, pe cînd atitudinile de împrumut, care o dată cu forma preiau și conținutul (bineînțeles în mod epigonic), sînt deosebit de pernicioase. Cîte momente frumoase din Tetralogia lui Wagner, din Boris Godunov de Musorgski ori din Simfonia de César Franck nu au dus, în decursul istoriei muzicii, o existență din ce în ce mai palidă, mai vlăguită, în lucrările unor epigoni care-și predau tot mai osteniți ștafeta rețetelor de genialitate ?

Societatea așteaptă deci de la artist dovada unui înalt sentiment al responsabilităților sale, curajul de a vorbi numai atunci cînd are ceva de spus și se simte în stare să spună.

Subliniez : „și se simte în stare să spună" — cu alte cuvinte își stăpînește meșteșugul în mod temeinic și onest. Nimeni nu cumpără ghete croite anapoda, stilouri care nu scriu, ceasuri care nu merg, aparate electrice care nu funcționează. Nimeni, de asemenea, nu are nevoie de lucrări artistice stîngace, nefinisate, care nu emoționează.

Și dacă astfel stau lucrurile, atunci ce calități de structură trebuie să prezinte o lucrare, admițînd că autorul este dintre aceia care au ceva de spus ?

Pornind la elaborarea interioară a lucrării sale (și precizez că nu este vorba aci de constructivism, ci de organizarea conținutului în structuri — ceea ce este cu totul altceva) — artistul găsește gata făcute și catalogate o sumă de forme și structuri muzicale, rodul cristalizat al muncii generațiilor de compozitori din trecut și prezent. El va utiliza, desigur, o sumă din aceste cuceriri, va întrebuința — să spunem — orchestra constituită de practica altora, va întrebuința armonia (concept și realizări datorită altora), va face apel la modalități de tratare contrapunctică (gîndite de alții înaintea sa) etc. El trebuie să fie permanent

conștient de acele elemente din creația sa care sînt de împrumut și de cele care îi aparțin numai lui. El trebuie să fie conștient și lucid în ce măsură preia și în ce măsură creează. Altfel, este în primejdia de a practica un soi de mimetism muzical și rămîne departe de adevăratele probleme ale creației.

Un mic exemplu : întrebuințăm cadența perfectă și nu ne ferim de ea, dar sîntem obligați să știm totul despre ea : constituirea ei, istoricitatea ei, funcțiile ei, uzura ei ș.a.m.d. Nu trebuie însă, în nici un caz, să o socotim ca parte dintr-un sistem armonic imuabil și să avem impresia că eliminînd din limbajul nostru anume relații armonice de tip clasic, ne-am situa pe un teren care nu mai are nimic comun cu muzica.

Se spune curent despre cîte o nouă lucrare mai îndrăzneață : „Dar asta nu este muzică !" S-a spus aceasta și despre Wagner și despre Debussy, și despre Musorgski și despre alții. Și totuși, încetul cu încetul, s-a dovedit că și acolo este muzică. De ce aceste erori mereu repetate ? Pentru că s-a absolutizat cîte un sistem de gîndire muzicală istorice ște constituit (și deci relativ — nu absolut), iar judecata asupra operelor muzicale a luat uneori în decursul istoriei un ton dogmatic.

Să nu absolutizăm unele elemente de structură muzicală, pentru simplul motiv că le-au întrebuințat Bach și Mozart — însă nici să nu ne ferim de ele ca de ciumă, aș spune *tocmai* pentru că le-au întrebuințat Bach și Mozart. Este necesar în creația artistică un înalt sens al tradiției, o legătură vie cu monumentele trecutului, nu un salut distant, superior, după care căutăm cu tot dinadinsul ceva ce n-a mai fost. Dacă în inima unui compozitor există într-adevăr ceva ce n-a mai fost, este cert că pînă la urmă acest lucru se va exterioriza într-un fel cum n-a mai fost — însă a *căuta* o originalitate prin delimitare, o noutate prin negativism, ni se pare absurd. Enescu spunea o vorbă adîncă : *„Originalitatea este a celui care nu o caută"*.

Altă problemă : din mulțimea de structuri posibile, *pe care* le vom alege și *pe care* le vom lăsa deoparte ? Cred că rezolvarea întrebării este în strînsă legătură cu datele temperamentale ale autorului, cu preferințele și cultura sa, cu subiectul pe care îl tratează, cu antecedentele genului în care se fixează, și ar fi desigur greșit a se decreta aprioric valoroase unele elemente de structură și lipsite de valoare (ba chiar compromițătoare), altele. Toate cuceririle de pînă acum ale artei muzicale au dreptul la viață și nu vom putea elimina — oricît ne-am strădui, nici una — dar absolut nici una, nici măcar cadența perfectă !

În același timp, însă, nu vom putea în creația noastră să ne lăsăm la voia întîmplării, îndesînd claie peste grămadă toate lucrurile pe care le știm, și alunecînd astfel într-un eclectism de proastă calitate. Pentru compozitori se impune să-și restrîngă elementele cu care lucrează, să dea unitate și organicitate operei sale, să-și dezvolte consecvent propriile sale virtualități creatoare — cu alte cuvinte să realizeze o concentrare stilistică, atît în fiecare lucrare în parte, cît și în ansamblul creației sale.

Uneori, mai ales cînd ești tînăr, ai impresia că trebuie să fii la curent, în creația ta, cu tot ce se întîmplă pe planetă ; ai vrea să fii *permanent* în primul rînd, să nu scapi trenul, să nu rămîi de căruță, cum spune înțelepciunea poporului. Mărturisesc că, după multă reflecție asupra acestor lucruri, am ajuns să acord mai mare importanță organicității și autenticității unei culturi, decît cantității de inedit pe care o afișează.

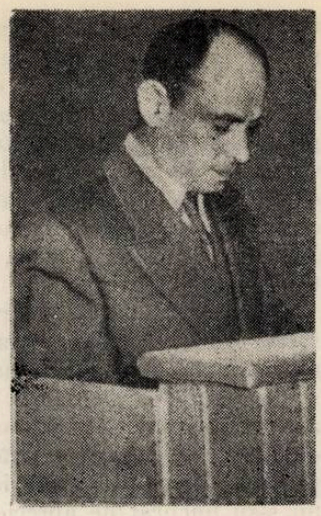
Și totuși arta fără căutarea noului nu are valoare, numai că trebuie să știm unde, pe ce planuri să căutăm noul. Nu-l vom căuta exclusiv în structură, ci îl vom căuta în primul rînd în valorile de conținut. Nu vom inventa pentru fiecare poem o limbă nouă, ci vom căuta să inventăm, pentru fiecare limbă, o mie de poeme noi.

Cred că noul poate fi aflat și în altă parte decît în fața tendințelor de extremă avangardă. El trebuie aflat în profunzime, nu neapărat în extensie. Uneori rămîi cu impresia că arta modernă a cucerit un continent virgin pe care nu se pricepe să-l cultive, să-l fertilizeze. S-a absolutizat ideea de noutate, s-a pus un semn de egalitate între inedit și valoare, iar avangarda avangărzii artistice a veacului nostru a căzut (sau este pe cale să cadă) în oceanul abstract și inexpresiv al combinațiilor sterile și gratuite.

Dar atunci — se va spune — creația constă numai în a alege unele structuri din cele care sînt gata elaborate ? Nu, nicidecum ! Structurile noi se creează permanent, dar ele nu se inventează toată ziua, bunăziua, de dragul de a le inventa. Ca să fie valabile, ele trebuie să fie rodul unui efort colectiv de mare amploare sau genialității unor artiști cu totul excepționali. Altfel asistăm la pseudo-revoluții artistice, la descărnarea progresivă a artei — la ruperea de menirea ei socială și umană.

Între un conservatorism steril și convențional, pe de o parte, și o avangardă agresivă și pînă la urmă la fel de sterilă și convențională, pe de altă parte, artistul autentic al zilelor noastre are datoria să facă un efort maxim de concentrare, de afirmare a poziției sale conștiente, în raport cu idealurile societății în mijlocul căreia trăiește. Nu pot da rezultate bune nici mimetismul muzical amorf, care scapă de sub controlul conștiinței artistice, nici afirmarea orgolioasă a individualismului exacerbat, ci numai creația pusă sub semnul unei înalte etici, sub semnul unei profunde comunicări spirituale între artist și societate.

Vasile Tomescu



În aproape un deceniu și jumătate de existență, revista „Muzica" s-a dezvoltat an de an, reușind așa cum a subliniat darea de seamă să-și îndeplinească tot mai bine menirea sa.

Continuînd tradițiile valoroase ale muzicologiei și criticii noastre muzicale, reprezentată prin condeie de prestigiu cum sînt cele ale lui Alfred Alessandrescu, George Breazul sau cel al lui Mihail Jora, revista Muzica are în zilele noastre înalta răspundere de a contribui la orientarea creației și vieții muzicale, a activității muzicale de masă, a învățămîntului, la valorificarea moștenirii muzicale naționale — într-un cuvînt de a sprijini cu mijloacele sale specifice înflorirea culturii muzicale în condițiile desăvîrșirii construcției socialiste în patria noastră.

În ultimii ani a crescut considerabil aportul revistei la dezbaterea problemelor de actualitate ale muzicii noastre, la obținerea unor noi succese în creația inspirată din viața contemporană ca de pildă genul vocal-simfonic, opera, baletul, opereta, cîntecul de masă, ca și în genurile muzicii simfonice și de cameră, la întărirea legăturii compozitorilor cu realitatea înconjurătoare, la studierea trăsăturilor carcteristice lucrărilor valoroase ale compozitorilor noștri. Pe lîngă reflectarea dezbaterilor cu caracter ideologic și profesional organizate la Uniunea compozitorilor, revista Muzica a inițiat discuții cum sînt cele legate de tema contemporană și realizarea ei, tradiție și inovație, specificul național și cerințele contemporane, despre accesibilitate și măiestrie, despre valorificarea resurselor muzicii populare în creația profesionistă, rolul muzicii în formarea idealului estetic socialist și altele.

Au apărut studii și articole axate pe adîncirea unor principii de bază ale esteticii marxist-leniniste, ale cerințelor realismului socialist.

Cercul compozitorilor și muzicologilor care au luat cuvîntul în aceste probleme s-a lărgit treptat. Amintim printre semnăturile frecvente în revistă pe cele ale lui Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, George Bălan, Petre Brîncuș, Dumitru Bughici, Ion Dumitrescu, Dumitru Capoianu, Tudor Ciortea, Octavian Cosma, Viorel Cosma, Cristian Ghenea, Romeo Ghircoiașiu, Ana Frost, Gheorghe Firca, Gheorghe Ciobanu, Emilia Comișel, Alfred Mendelsohn, Ștefan Mangoianu, Doru Popovici, Andrei Porfetye, Laurențiu Profeta, Ștefan Niculescu, Nicolae Parocescu, Sergiu Sarchizov, Eugen Pricope, Aurel Stroe, Tiberiu Alexandru, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Nina Vieru și alții.

Se afirmă din ce în ce mai vizibil în paginile revistei discuțiile principiale, fundamentate ideologic și profesional, analizele exigente, elaborate de pe o poziție constructivă. Am putea cita multe contribuții la reliefarea laturilor valoroase ale noilor creații românești ca și a aspectelor nesatisfăcătoare pe care le prezintă unele lucrări sau a lipsurilor de ansamblu ce persistă în unele genuri ale muzicii noastre.

Au fost abordate unele aspecte ale muzicii universale a veacului nostru, și prezentate unele figuri de seamă ale creației muzicale contemporane.

Solicitarea frecventă a acestor contribuții de către profesori de muzică și alți oameni de cultură muzicală ne confirmă utilitatea lor în direcția cunoașterii valorilor muzicii contemporane și a combaterii orientărilor antirealiste în muzică.

Studii apărute în revista noastră, în special cele privind creația românească contemporană și aspecte ale muzicii noastre populare, sînt publicate sau recenzate în reviste de specialitate de peste hotare.

Așa cum s-a subliniat în repetate rînduri la Uniunea compozitorilor, revista trebuie să-și deschidă încă mai larg porțile pentru toți cei care iubesc muzica noastră și doresc să ia cuvîntul pentru dezvoltarea ei. Se cere în special permanentizarea unui larg schimb de opinii privind creația contemporană, prezentarea bogată a experiențelor valoroase, promovarea celor mai diverse puncte de vedere, cu condiția ca acestea să fie fundamentate și să urmărească o critică constructivă, creatoare.

Critica excesiv de subiectivă, care ignorează menirea înaltă a creației noastre contemporane ca și problematica specifică fiecărei lucrări nu poate decît să semene confuzii, să demobilizeze. Credem că revista ar putea primi un sprijin mai eficient din partea compozitorilor cu experiență îndelungată care sînt în măsură să-și spună părerea asupra creației muzicale. Începînd cu anul viitor revista se angajează să realizeze studii de sinteză asupra drumului creator al compozitorilor vîrstnici și tineri, care să sprijine afirmarea talentului acestora în lumina cerințelor artistice contemporane. Considerăm necesar să publicăm analize obiective, temeinic orientate, asupra curentelor muzicii moderne și contemporane care să abordeze profund, în spirit critic, problemele legate de preluarea și îmbogățirea cu un aport specific, a cuceririlor tehnicii componistice contemporane. Trebuie întărită critica asupra orientărilor decadente, formaliste, prin combaterea competentă a aspectelor de conținut și realizare artistică ce se dovedesc contrarii realismului și umanismului în muzică.

O sferă tematică şi de colaboratori incomparabil mai largă decît cea existentă pînă acum, se impune în domeniul artei interpretative. Cronici şi articole cum sînt cele semnate de Ada Brumaru, Theodor Bălan, Petre Codreanu, Vasile Cristian, Alfred Hoffman, Alexandru Leahu, Edgar Elian, J—V. Pandelescu, George Sbîrcea şi alţii confirmă posibilitatea dezbaterii în viitor cu o forţă de generalizare sporită, a fenomenului interpretării, posibilitatea militării pentru îmbunătăţirea calităţii interpretării şi pentru lărgirea repertoriului.

Direcţia în care revista e chemată să persevereze este aceea de a găsi un profil dinamic, suplu al cronicii muzicale, de a ridica mai hotărît cronica de pe treapta consemnării pasive pe aceea a unei tribune pusă în slujba progresului vieţii muzicale.

O sarcină specială priveşte îmbunătăţirea radicală a reflectării vieţii muzicale din ţară. Revista trebuie să ducă o mai eficientă muncă de formare a colaboratorilor în ţară, să trimită cronicari din capitală şi din alte oraşe de seamă în centre de cultură muzicală.

Problemele învăţămîntului muzical şi-au aflat un viu ecou în paginile revistei, deşi restrîns la colaborarea unor profesori sau muzicologi ca : Nicolae Parocescu, George Manoliu, Grigore Bărgăuanu. În general se simte nevoia ca revista să cuprindă mai alerg şi mai prompt fenomenul vieţii muzicale de masă, publicînd pe lîngă studii teoretice pe teme de educaţie muzicală, materiale care să răspundă nevoilor imediate din acest domeniu. Astfel cerinţele concrete ale activităţii cercurilor de profesori de muzică, ale cercurilor de prieteni ai muzicii din şcoli şi facultăţi, organizaţii de tineret, staţiuni de odihnă, ca şi aspectele vieţii muzicale de masă de la oraşe şi sate au rămas în general în afara preocupărilor revistei. Credem că este posibil şi necesar să se stabilească o legătură strînsă şi permanentă între revistă şi cercurile largi ale interpreţilor, profesorilor de muzică, activiştilor din domeniul culturii muzicale de masă.

În acest sens, Consiliul Muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Asociaţia Oamenilor de Teatru şi Muzică, Casa Centrală a Creaţiei Populare, Filialele Uniunii compozitorilor, Comitetele pentru cultură şi artă ale Sfaturilor Populare, ar putea da un substanţial ajutor acţiunii de întărire a legăturii revistei cu mişcarea muzicală de masă.

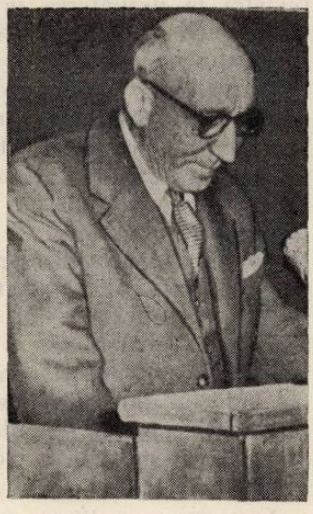
Revista are o contribuţie meritorie în ce priveşte studiul moştenirii noastre muzicale. Aducerea la lumină a aspectelor legate de prezenţa muzicii în momente de seamă ale luptei poporului, cum sînt studiile dedicate Centenarului Unirii, împlinirii a 40 de ani de la înfiinţarea Partidului Comunist din Romînia sau recenta discuţie organizată de revistă pe tema periodizării istoriei muzicii noastre, studiile despre figuri de compozitori şi interpreţi din trecut — iată unele din realizările mai importante în acest domeniu. Ne propunem să îndreptăm atenţia colaboratorilor noştri către cercetări de sinteză asupra marilor etape ale muzicii noastre din trecut şi pînă azi, asupra raportului între dezvoltarea vieţii social-politice, a literaturii şi artei şi cea a muzicii pînă la eliberarea ţării, asupra unor genuri de creaţie din trecut, ca muzica vocală şi instrumental-simfonică, muzica programatică, creaţia pentru teatrul muzical. Vom continua de asemenea adîncirea moştenirii enesciene precum şi aceea a altor muzicieni de seamă ca : Theodor Rogalski, Nonna Otescu, Constantin Nottara, Alexandru Zirra, Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu.

O latură deficientă a revistei este lipsa aproape totală de preocupare pentru analiza activităţii muzicologice. Este fără îndoială în afara oricărei scuze faptul că nu numai activitatea de ansamblu a muzicologilor nu s-a bucurat de atenţia revistei, dar nici măcar unele lucrări apărute, care au pus probleme în ce priveşte orientarea şi realizarea lor, nu s-au bucurat de aprecierile revistei. Discutarea creaţiei muzicologilor constituie un mijloc eficient pentru formarea spiritului critic, o şcoală a autocriticii, un mijloc de lărgire a orizontului teoretic şi profesional al muzicologilor. Traducerea în viaţă a acestui deziderat va avea repercusiuni pozitive însăşi asupra calităţii colaborărilor la revistă.

Se cere să îmbogăţim simţitor oglindirea vieţii muzicale internaţionale, informarea cititorilor asupra evenimentelor de seamă din întreaga lume muzicală.

Pe lîngă cercul de colaboratori, în majoritate tineri, formaţi în aceşti ani în contact cu revista, dezvoltarea actuală a culturii noastre muzicale impune prezenţa în paginile revistei a unui activ larg, reprezentativ, care s-o sprijine în îndeplinirea misiunii sale de factor dinamizator al vieţii muzicale din întreaga ţară.

Gherase Dendrino



În perioada care face obiectul dării de seamă, au apărut în muzica uşoară romînească, datorită climatului favorabil ce i s-a creat în anii puterii populare, numeroase lucrări ce se bucură de o largă răspîndire şi apreciere din partea publicului, din ţară şi de peste hotare.

Aceste succese sînt determinate de efortul compozitorilor de a crea o muzică melodioasă, larg

accesibilă, optimistă, cu intonații izvorîte din melosul popular, cu o tematică inspirată din realitățile zilelor noastre și realizată cu o măiestrie mereu crescîndă.

În muzica de dans, compozitorii au reușit de cele mai multe ori să preia în mod creator acele ritmuri dovedite viabile pe plan mondial prin caracterul lor tinerese, lipsite de vulgaritatea și agresivitatea specifică muzicii decadente occidentale.

În muzica de operetă s-au obținut succese incontestabile. La acestea au contribuit pe de o parte tematica lor cu caracter contemporan, iar pe de altă parte valoarea lor artistică mereu crescîndă.

O expresie a nivelului tot mai ridicat al muzicii noastre ușoare o constituie răsunetul pe care l-a avut în mase primul Concurs și Festival de la Mamaia din 1963.

Nu putem trece însă peste unele lipsuri existente în domeniul acestui popular gen de muzică :

În cîntecul de muzică ușoară — a nu se confunda cu muzica de dans — persistă încă o timiditate nejustificată în abordarea unei tematici actuale cît mai diverse. Bogăția vieții de astăzi, care oferă o inepuizabilă sursă de inspirație, va trebui să se reflecte în lucrările fiecărui compozitor de muzică ușoară.

Deși există preocupări în folosirea unei intonații cu caracter folcloric, de multe ori sîntem nevoiți să constatăm o îndepărtare de la această preocupare majoră.

În ceea ce privește melodia, element primordial al oricărui gen muzical, constatăm de multe ori prezența unor idei melodice lipsite de orice pregnanță, stereotipe, simpliste pînă la extrem, folosite de dragul unor succese facile.

Armonia constituie și ea un element de bază în valorificarea artistică a melodiei. Din păcate nu toți compozitorii acordă atenția cuvenită învesmîntării armonice a lucrărilor lor. Fie dintr-o neglijență inadmisibilă, fie dintr-o lipsă de meșteșug, multe dintre piesele de muzică ușoară utilizează un limbaj armonic rudimentar, lipsit de expresivitate.

Ne-am bucura dacă interpreții noștri s-ar preocupa în mai mare măsură de afirmarea personalității lor, prin crearea unui stil cît mai original, neimitativ, pus în slujba creației noastre.

Un punct important în valorificarea creației de muzică ușoară este acela al aportului orchestratorilor la o prezentare cît mai artistică a pieselor. Nu întotdeauna orchestrațiile reușesc să valorifice suficient piesele de muzică ușoară (deși avem și orchestratori deosebit de valoroși) fie dintr-o neînțelegere a conținutului piesei, fie dintr-o etalare exhibiționistă a tuturor posibilităților de efecte orchestrale, care de cele mai multe ori dăunează valorii muzicii.

Deși există o preocupare continuă pentru o cît mai bună difuzare, nu întotdeauna rezultatele sînt satisfăcătoare.

La Radio numărul pieselor originale noi date în circulație este după părerea noastră prea mic (circa 20 de piese în acest an). Piesele rămîn de multe ori prin diversele sectoare de promovare (creație, planificare, interpreți, imprimare) un timp mult prea îndelungat pînă ce se includ în programe.

În programele Televiziunii se mai întîlnesc încă de multe ori piese lipsite de valoare.

Casa de discuri Electrecord nu a reușit să găsească o balanță justă între promovarea muzicii străine și aceea a creației valoroase romînești.

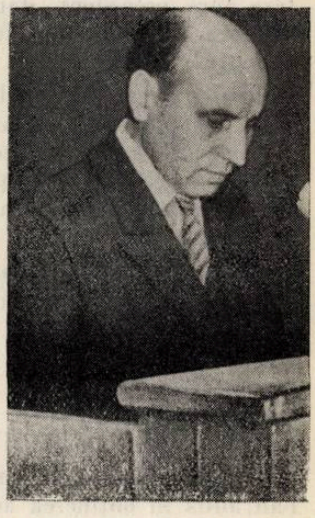
Teatrelor de estradă, în primul rînd Teatrului Satiric Muzical „C. Tănase" le revine sarcina promovării creației de valoare a compozitorilor noștri, dînd o atenție specială cîntecului de muzică ușoară și nu numai muzicii cu ritm de dans. În acest fel cîntecului cu tematică actuală i s-ar rezerva locul de cinste pe care îl merită în spectacolele acestor teatre.

Tiparului îi revine sarcina răspîndirii cu promptitudine a pieselor valoroase, lucru cu totul posibil, dovedit de altfel cu ocazia tipăririi într-un timp record a albumului cu cîntecele Festivalului.

Editarea în tiraje suficiente a foilor volante și tipărirea, în broșuri de buzunar, a celor mai bune cîntece pentru uzul amatorilor, soliștilor, profesioniști și orchestrelor, ar ajuta într-o apreciabilă măsură la o cît mai eficace difuzare și pe această cale a muzicii ușoare romînești.

Privim cu toată încrederea drumul de viitor al muzicii noastre ușoare pusă în slujba construirii vieții noi.

Theodor Bratu



Am ascultat darea de seamă și am văzut în ea tabloul complex — greu de cuprins — al unui vast volum de muncă creatoare și organizatorică, depusă zi de zi de membrii Uniunii noastre : compozitori, critici, muzicologi, folcloriști, pentru înflorirea unei arte muzicale înaintate.

Subscriind cu toată convingerea la darea de seamă prezentată, apreciind cum se cuvine meritul celor ce au alcătuit-o, vreau totuși să arăt că ea are și lacune. De pildă, s-a analizat prea puțin, numai în treacăt și nu destul de concret creația simfonică realizată în acești ani, iar despre concertele instrumentale, gen unde se pare că am obținut unele din cele mai mari succese, nu s-au spus decît cîteva cuvinte foarte generale.

Or, știm cu toții de cîtă apreciere s-au bucurat : concertele pentru pian și pentru vioară de Paul Constantinescu ; cele două concerte pentru pian și cel pentru vioară de Pascal Bentoiu, concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu, concertele pentru vioară datorate lui Mircea Basarab și Dumitru Capoianu, concertul pentru violoncel de Alfred Mendelsohn, concertele pentru flaut de Ludovic Feldman, concertul pentru oboi de Theodor Grigoriu și cel pentru violoncel de Anatol Vieru — acesta din urmă fiind un veritabil succes internațional al muzicii românești, cu care ne mîndrim.

În continuare Theodor Bratu și-a exprimat opinia că în munca birourilor secțiilor de creație s-a manifestat necesitatea întăririi spiritului critic, îmbunătățirea metodelor de lucru cu compozitorii, desfășurării mai eficiente a discuțiilor în cenacle, etc.

Darea de seamă a subliniat, pe bună dreptate, importanța creației de operă, balet și operetă.

Consider bine venită propunerea din raport, de a se înființa o secție specială, care să ajute efectiv pe creatori, mai ales în perioada de elaborare a unor lucrări din domeniul operei și baletului.

Îmi afirm adeziunea față de luarea de atitudine a dării de seamă față de curentele formaliste, afirmînd valoarea folclorului românesc, ca sursă inepuizabilă pentru creația noastră muzicală.

Alături de celelalte genuri, cîntecul de mase și muzica corală a cunoscut în acești ani o dezvoltare fără precedent, datorită aportului creator al multora dintre compozitorii noștri, în frunte cu maestrul Ioan Chirescu.

Cred că nu greșesc dacă voi spune că o antologie completă a cîntecului de mase de după 23 August 1944 ar reprezenta, în mod concentrat, istoria, bogată în măreție înfăptuiri, a anilor cîți au trecut de la eliberarea țării noastre de sub jugul fascist.

În continuarea cuvîntului său Th. Bratu a citat un mare număr de lucrări corale care consemnează fiecare, o dată cu apariția lor, momente din viața nouă a poporului nostru. Animate de patos revoluționar, realizate cu măiestrie artistică, aceste cîntece au fost îndrăgite și însușite de milioanele de oameni ai muncii.

Trebuie evidențiat aportul remarcabil pe care l-au adus în obținerea acestor succese ale muzicii corale românești contemporane, poeți de frunte ca M. Beniuc, M. Banuș, M. Breslașu, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Eugen Frunză, Dan Deșliu, Cicerone Theodorescu, precum și aportul valoros de dată mai recentă, al unor tineri poeți : Alexandru Andrițoiu, Ion Brad, Ștefan Iureș, Tiberiu Utan, Ion Serebreanu ș.a.

Dacă ne mîndrim cu aceste frumoase realizări, nu putem să nu arătăm că, în ultima vreme, creația de cîntece de mase lasă de dorit într-o anumită măsură atît sub aspect numeric cît și calitativ.

Activitatea formațiilor artistice de amatori se resimte de pe urma acestei relative scăderi, manifestîndu-se — după impresia mea — chiar un început de atitudine conformistă față de cîntecul de mase, izvorîtă desigur nu din lipsa de dragoste pentru o muzică cu adevărat bună, ci de producția de cîntece slabe, neinspirate, lipsite de originalitate și construite după șabloane.

Această exigență este firească dacă ținem seama de muzicalitatea maselor, confirmată, între altele, de înalta calitate artistică a creației populare.

În afară de majoritatea compozitorilor care văd în crearea fiecărui cîntec oricît de mic o problemă de probitate profesională, de înaltă îndatorire față de cei cărora li se adresează, mai există o seamă de compozitori care, din comoditate sau pur și simplu din lipsa măiestriei necesare, nu depun un efort creator susținut și nu privesc cu toată răspunderea misiunea lor de artiști de tip nou.

Munca dîrză de migală și cizelare asupra cîntecului, de alegere a versurilor și de găsire a celor mai fericite îmbinări între cuvînt și sunet pentru făurirea unor imagini artistice convingătoare, iată ce trebuie să ne preocupe cel mai mult.

Mai este de combătut acea specializare măruntă a unor compozitori ce se înscriu în limitele unui anumit compartiment de creație, ignorînd cu desăvîrșire tot ceea ce se petrece în celelalte sectoare. Îndeosebi secțiile de muzică ușoară și de mase se resimt de pe urma acestei optici înguste.

O altă cauză care face ca repertoriul formațiilor corale profesioniste și de amatori să fie încă sărac și adesea monoton constă în lipsa lui de varietate.

Deși au apărut în anii din urmă multe creații valoroase, începînd cu „Miorița" și alte lucrări corale de Paul Constantinescu și terminînd cu madrigalele lui Tiberiu Olah, capabile să satisfacă gustul sporit al auditorilor, dirijorii corurilor profesioniste nu se interesează din păcate — atît cît ar trebui de astfel de lucrări, iar o mare parte dintre dirijorii formațiilor de amatori nu au pregătirea necesară pentru abordarea acestora.

Uniunea compozitorilor a obținut multe realizări în domeniul legăturii între compozitori și oamenii muncii. Această activitate va trebui continuată în forme noi cît mai variate, astfel încît rezultatele să se resimtă mai viguros în creația de toate genurile. Simplele vizite în fabrici, pe șantiere și în gospodării — fără a renunța la ele — sînt astăzi insuficiente. Cred că cel mai bine este ca Uniunea compozitorilor să colaboreze mai strîns cu Uniunea scriitorilor și Uniunea artiștilor plastici, pentru alcătuirea unor colective mixte de compozitori, poeți și pictori, care să aibă contacte mai îndelungate cu oamenii muncii, care să fructifice apoi materialul de viață cunoscut cu acest prilej.

Roadele artistice ale deplasării pe teren a unei astfel de brigăzi mixte s-ar putea valorifica apoi în cadrul unei seri de muzică și poezie, însoțită de o expoziție de artă plastică, la o casă de cultură sau la clubul unei mari întreprinderi industriale.

Tot în sprijinul creației ar fi închegarea unor legături permanente între compozitori și unele în-

stituții artistice din toată țara, ca teatre muzicale, filarmonici, orchestre ; cunoscînd profilul și forțele de care dispun asemenea instituții, precum și nevoile lor în ceea ce privește îmbogățirea repertoriului, compozitorii vor putea da la iveală acele lucrări de operă, balet, operetă etc., de care viața muzicală actuală are cea mai acută nevoie. Cu alte cuvinte, se impune ca activitatea Uniunii compozitorilor de cunoaștere directă a frumuseților patriei noastre, a vieții și realizărilor oamenilor muncii, să fie mai dinamică, mai plină de inițiative, mai bine planificată și să antreneze pe toți membrii Uniunii.

Pentru o stimulare vie a activității compozitorilor și muzicologilor cred că ar fi util ca printr-o hotărîre a Comitetului Uniunii compozitorilor să ia ființă un număr de premii pentru creație și muzicologie care să se acorde la sfîrșit de an celor mai apreciate lucrări.

Romeo Ghircoiașiu

Deși de o veche tradiție, viața muzicală a orașului Cluj, pe planul creației, ca și al muzicologiei, cunoaște după eliberarea țării procesul unei adevărate ascensiuni, prin mulțimea preocupărilor și a realizărilor.

Munca desfășurată în diversele ramuri : critică, folcloristică, istoriografie, pedagogie, de către muzicologii filialei Cluj, o completează pe cea a colegilor lor din Capitală și din restul țării.

Sîntem în plin proces de maturizare a muzicologiei, proces pe care trebuie să-l promovăm și să-l sprijinim în continuare. În acest sens trebuie să luptăm pentru o mai amplă activitate publicistică a muzicologilor noștri. Lucrările care nu văd lumina tiparului, echivalează cu creația muzicală ce nu cunoaște niciodată lumina rampei sau a sălii de concert. Indiferent de tema adoptată și de amploarea ei, lucrarea muzicologică trebuie să-și găsească drumul spre tipar și de aci spre masele de cititori, iubitori de muzică sau cercetători ai științei.

Fără tipar, tot așa ca și fără interpretarea publică a operei muzicale, muzicologia încetează să mai fie un fenomen social de cultură. O mai strînsă legătură cu secția de muzicologie a Uniunii, implicit a filialei cu editurile și revista „Muzica", este în măsură să rezolve această problemă.

Procesul de maturizare a muzicologiei noastre se vădește și în îmbogățirea profilului Editurii muzicale, în măsură azi să îmbrățișeze o amplă gamă a preocupărilor ca și în existența celor 3 reviste de specialitate, („Muzica", „Revista de folclor", „Studii și cercetări de istoria artei") ele însele în plină dezvoltare. Dar alături de acestea sîntem convinși că muzicologii noștri ar putea fi prezenți și au fost pînă acum în planurile altor edituri ca acel al Editurii pedagogice, Editurii științifice, Editurii tineretului, ca și în paginile unor reviste de istorie, arheologie, pedagogie, lingvistică ș.a.m.d.

Ca un singur exemplu în acest sens aș cita lingvistica, domeniu în care filologii studiază fenomenele acustice ale limbii române și valoarea lor semantică. Muzicologia ar putea contribui și ea la dezbaterea acestei probleme cu referire la prozodia muzicală a limbii române sau la specificul melosului popular, determinat de particularitățile limbii române vorbite.

Maturizarea muzicologiei noastre se reflectă tocmai prin afirmarea ei în ciuda vîrstei tinere pe care o are în cercul celorlalte științe cu o mai veche tradiție.

Succesele științei noastre muzicale sîntem datori să le comunicăm întregii lumi muzicale, tot așa după cum prezența noastră muzicologică începe să fie invocată ca o necesitate, ca o datorie chiar de către cercetătorii străini. Aproape că nu deschidem un tratat de istorie sau teorie muzicală străine fără să întîlnim considerații asupra muzicii românești, indiferent că e vorba de antichitate, feudalism sau contemporaneitate. Teze ca „menținerea unor moduri antice în Europa centrală" (J. Chailley), originea elenistică a sistemului tetracordal în muzica zonei balcanice (W. Viora), dispariția muzicii profane bizantine și menținerea ei pînă astăzi în cîntecul popular românesc (Gustav Riese) sau salvarea impasului muzicii moderne prin contribuția școlilor naționale est-europene printre care și cea românească (V. d'Indy) sînt considerații care ne obligă să venim cu o amplă documentare științifică, fie că ea va afirma, fie că va infirma justețea lor.

Prin studiile și cercetările noastre, vom putea vorbi de o afirmare peste hotare a muzicologiei noastre.

Gheorghe Ciobanu

Consider nimerit că în lumina principiilor afirmate în darea de seamă să atrag atenţia compozitorilor în general, dar mai ales celor tineri, asupra importanţei deosebite a folclorului pentru făurirea unui limbaj muzical accesibil şi totodată de nivel înalt, capabil să transmită masei de ascultători mesajul pe care fiecare creator îl exprimă în opera sa. Înoirea realistă a mijloacelor de expresie, capabile să exprime conţinutul tot mai bogat al vremurilor noastre, preocupă pe toţi compozitorii. Pentru a uşura munca de căutare desfăşurată de compozitori vă prezint cîteva gînduri şi rezultate ale activităţii folcloriştilor.

Credem că tezaurul nepreţuit al creaţiei muzicale populare poate şi trebuie să stea la baza căutărilor compozitorilor noştri.

Creaţia noastră muzicală populară a luat naştere o dată cu poporul şi limba romînă s-a dezvoltat o dată cu acesta. În mijloacele de expresie ale acestei creaţii este reflectată factura psihică a poporului, care se află în strînsă legătură cu modul său de viaţă, deci caracterul, gustul, emotivitatea sa ; iar în structura melodică, ritmică şi chiar tonală se reflectă structura fonetică, gramaticală şi intonaţională a limbii.

Cercetările au dovedit clar că limba trasează, prin intermediul sistemului de versificaţie, linia de organizare a melodiei şi a ritmului şi tot limbii datorăm frecvenţa preponderentă a anumitor intervale. De aici putem trage concluzia logică că perceperea artistică muzicală a realităţii înconjurătoare se face într-un mod propriu poporului nostru, aşa cum în mod propriu se face la oricare alt popor. Cum factura psihică şi limba se disting printr-o stabilitate foarte mare, urmează că limbajul muzical, care s-a născut şi s-a dezvoltat o dată cu poporul romîn, a devenit un mijloc naţional specific de expresie, de comunicare emoţională. Aşadar, existenţa unor trăsături naţionale specifice este o realitate indiscutabilă.

Limbajul muzical popular romînesc se prezintă, în ceea ce priveşte structura, uimitor de unitar pe întreg teritoriul patriei noastre, cu toate continuele împrumuturi şi influenţe ce au avut loc de-a lungul secolelor. Aceasta dovedeşte că aluviunile, influenţele realiste au fost întotdeauna asimilate, că acest nou, această inovaţie venită dinafară s-a dezvoltat întotdeauna în strînsă legătură cu tradiţia.

Acest lucru trebuie să dea de gîndit în mod serios tuturor celor dornici să-şi înnoiască cu orice preţ, în ritm rapid, mijloacele de expresie.

Ce poate oferi limbajul muzical popular compozitorilor ?

În primul rînd simplitatea şi în acelaşi timp bogăţia în conţinut emoţional a melodiei care poate servi de model. În afară de aceasta în construcţia melodiilor se pot întîlni proporţii şi simetrii specifice în cadrul formei arhitectonice, apoi simetrii în cadrul asimetriilor, în structura arhitectonică a însăşi melodiilor.

Ritmica muzicii noastre populare este deosebit de bogată şi de variată.

Sîntem obişnuiţi să privim ritmul dansurilor, de pildă prin prisma clasicei măsuri de 2/4, ignorînd adevăratul ritm care pulsează îndărătul acesteia şi care se întinde cel mai adesea pe două măsuri binare.

Tot astfel ne putem referi la ritmul colindelor — gen cu conţinut laic la început, legat de procesul muncii — ale căror melodii erau şi dansate în timpul execuţiei, ca şi la ritmul recitativului de baladă sau al doinei propriu-zise.

Din cauza obişnuinţei cu teoria tonală modernă, nu reuşim întotdeauna să vedem marea bogăţie de moduri, complete şi incomplete, diatonice şi cromatice pe care le cuprinde muzica noastră populară.

Vorbim uneori de conglomerate tonale în armoniile unor compozitori. Se poate însă foarte bine ca acordurile folosite să fie sugerate de însăşi structura tonală a melodiei. Se ştie doar că, între alţii, Béla Bartók şi Sabin Drăgoi au ajuns la armonii foarte interesante deduse tocmai din structura melodiilor.

În învăţămîntul muzical se mai susţine însă în foarte mare măsură construirea modurilor pe baza unică a alăturării a două tetracorduri, în timp ce sistemul tonal popular ne oferă suficiente exemple de moduri construite pe baza înlănţuirii tetracordurilor şi pentacordurilor sau chiar a tricordurilor.

În afară de aceasta, atragem atenţia că melodiile noastre populare prezintă, în marea lor majoritate, o împletire de cel puţin 2—3 moduri diferite ca structură, aparţinînd atît genului diatonic cît şi celui cromatic. Înlănţuirea acestor moduri se face de obicei la aceeaşi înălţime, la distanţă de secundă mare, de terţă mică şi de cvartă perfectă, ascendente sau descendente. De altfel, acestea sînt intervalele la care se fac în mod obişnuit şi modulaţiile în cîntecul nostru popular.

Muzica populară profesională ne oferă, la rîndu-i, exemple clare de poliritmie — cum ar fi, de pildă, suprapunerea ritmului melodiei, al „ţiiturii" ritmico-armonice, al contrabasului, la care se adaugă, în cazul dansurilor, ritmul paşilor — ca şi de bi- şi chiar poli-modalitate, cum ar fi fo-

losirea în acompaniament a unuia sau a altor moduri decît în melodie.

Tradiția cea mai veche, cea mai originală și mai variată, mai bogată în elemente expresive cu trăsături specifice este cea a muzicii populare. Frumusețea și bogăția acestei muzici au încîntat atît pe cei ce au cunoscut-o prin studiu, cît și pe cei ce doar au ascultat-o.

Despre muzica bihoreană — apoi cea hunedoreană — Béla Bartók afirma, în urmă cu o jumătate de veac, că „este poate cea mai minunată muzică populară, care luată chiar în chip absolut e atît de fermecătoare încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei".

Spusele lui Béla Bartók ne sînt confirmate astăzi de toți cei ce ne vizitează țara și care vin la Institutul de Etnografie și Folclor să asculte muzică populară romînească.

Compozitorul zilelor noastre se adresează maselor de oameni ai muncii. El trebuie să fie preocupat continuu ca limbajul său să fie înțeles de cît mai mulți ascultători. Iar acest lucru este posibil — după părerea mea — numai dacă sînt dezvoltate în cît mai mare măsură elemente expresive și procedee de creație înrudite, dacă nu identice, cu cele create de colectivitatea însăși și pe care le putem afla în primul rînd în folclor.

Dumitru Eremia

Fanfarele profesioniste existente în cadrul armatei și cele peste 500 formații de amatori, aduc o frumoasă contribuție pe tărîmul muncii cultural-artistice.

Cu ocazia diferitelor festivaluri și concursuri, ele au dat dovadă că pot atinge un ridicat nivel artistic.

Repertoriul s-a îmbogățit cu lucrări noi (suite și fantezii pe motive populare romînești, poeme, uverturi, valsuri de concert, prelucrări de cîntece și jocuri) inspirate din munca și viața constructorilor socialismului și a armatei noastre populare, lucrări cu o melodică atrăgătoare.

Dezvoltarea repertoriului a fost sprijinită de Uniunea compozitorilor prin înființarea, în cadrul acesteia, a subsecției de fanfară, care și-a adus contribuția la îmbogățirea tematicii și a limbajului folosite în creația de fanfară.

Au fost create pentru fanfară lucrări ca „Poemul eroic" de A. Mendelsohn ; uvertura festivă „1821" de Savel Horceag ; Suita „Viața nouă a satelor" de D. Crăciunescu ; „Rapsodia romînă" de I. Totan ș.a.

Repertoriul de fanfară a fost, de asemenea, îmbogățit prin orchestrarea unor lucrări simfonice cum sînt : Rapsodia nr. 1 și nr. 2 de George Enescu ; Suita a III-a pentru orchestră de Ion Dumitrescu, „Petrecere populară" de Sabin Drăgoi.

Creația pentru fanfară se caracterizează prin armonii și sonorități expresive, colorit orchestral, varietate de timbruri etc. În același timp, însă, a ieșit în evidență și necesitatea îndepărtării unor deficiențe cum sînt : simplismul, improvizația diletantă, melodii lipsite de atractivitate, armonizări simpliste, folosirea sporadică a elementelor contrapunctice, orchestrații lipsite de colorit etc.

Spre a veni în ajutorul compozitorilor dornici de a scrie pentru fanfare, Uniunea compozitorilor a înființat un curs de orchestrație pentru acest gen. Este o măsură bună, apreciată de compozitori.

În continuare, vorbitorul a subliniat necesitatea îmbunătățirii difuzării prin emisiuni radiofonice, tipăriri, imprimării pe discuri a creției de acest gen.

Sfera manifestărilor muzicale din cadrul armatei cuprinde și activitatea corală de amatori care cunoaște o deosebită dezvoltare. La cel de-al XII-lea concurs pe armată — de pildă — au fost antrenați 22.300 artiști amatori, constituiți în 2.000 de formații artistice. Acestea au prezentat peste 15.000 de spectacole la care au participat peste 3.750.000 de spectatori — oameni ai muncii și miltari. În spectacolele amintite, un loc important l-au avut cîntecele de masă, revoluționare, patriotice și ostășești.

Parte integrantă a cîntecului de masă, cîntecul ostășesc ocupă un loc de frunte în procesul de instruire și educare a militarilor armatei noastre populare. Cîntecele ostășești au un important rol mobilizator.

La crearea fondului de cîntece ostășești valoroase o contribuție au avut-o compozitorii : I. Chirescu, S. Drăgoi, V. Popovici, Gh. Dumitrescu, H. Jerea, A. Mendelsohn, M. Socor, A. Vieru, A. Giroveanu, Th. Bratu, D. Bughici, D. Stelian și alții.

Pentru cunoașterea specificului muncii ostașilor în cazarmă și pe cîmpul de instrucție, au fost invitați în unități mai mulți compozitori care au asistat la diferite activități militare. În felul acesta s-a stabilit o legătură mai strînsă între compozitori și armată.

Ca urmare au fost scrise cîntecele : „Țara m-a chemat cătană" de V. Timiș, „Azi mi-e dragă viața de oștean" de C. Romașcanu, „Cîntec de plecare la armată" de Zaharia Popescu, „Înfrățire" de I. Totan, „Țara mea, draga mea" de A. Giroveanu, „De strajă stau tanchiștii" de Pre-

torian Vlaiculescu, „Cîntecul marinarilor" de Eugen Teger și altele.

Credem că problemele cîntecului ostășesc trebuie să intre în preocupările secției cîntecului de masă a Uniunii compozitorilor.

Ținînd seama de necesitățile crescînde ale mișcării artistice din armată, solicităm pe compozitori să creeze cît mai multe cîntece valoroase care să exprime dragostea militarilor față de partid, față de patria noastră socialistă și oamenii muncii harnici constructori ai vieții noi, cîntece care să oglindească rolul armatei noastre populare.

Victor Giuleanu

Conservatorul de muzică din București a intrat cu acest an universitar în cel de-al 100-lea an al existenței sale. Este un eveniment deosebit în istoria învățămîntului muzical romînesc, un prilej unic pentru actuala generație de muzicieni ca să cunoască trecutul acestei școli, eforturile și realizările ei din prezent, precum și perspectivele ce i se deschid.

Întregul nostru colectiv se pregătește să întîmpine cum se cuvine acest eveniment. Moralmente însă noi considerăm angajați în pregătirile centenarului conservatorului pe toți cei care s-au format în acest vechi institut.

Din multe puncte de vedere munca noastră este indisolubil legată de activitatea concretă a Uniunii. Cele ce realizează compozitorul în creația sa și muzicologul în opera de cercetare — ca să nu mai vorbim de interpret — își au temelia în procesul extrem de complicat din sălile de cursuri ale conservatorului, acolo unde se reunesc efortul și străduința profesorului cu setea de cunoștințe a studentului.

Compoziția începe la conservator și se desăvîrșește în profesie. Nimeni nu poate ignora această realitate. Pe de altă parte, institutul nostru are cinstea de a număra printre profesorii săi pe cei mai de seamă compozitori ai patriei noastre, deci și pe această linie legătura ne apare cu totul firească.

Pornind de la această realitate, îmi permit să ridic cîteva din preocupările actuale ale conservatorului nostru, cu scopul de a întregi imaginea pe care trebuie să o avem fiecare dintre noi asupra vieții muzicale din țara noastră, asupra realizărilor obținute pînă acum și mai ales asupra frămîntărilor și problemelor ce se pun în momentul de față într-un asemenea institut.

Mai întîi problema tinerilor studenți compozitori care — în cadrul unei asemenea plenare — merită o subliniere aparte. Se pune întrebarea: pe ce drum merg ei și care le este perspectiva?

În anul universitar expirat s-au organizat audieri sistematice ale lucrărilor tuturor studenților compozitori din anii IV, V și VI, urmate de discuții între profesori și studenți pe marginea pieselor audiate. Cu acest prilej studenții au fost convinși de unele scăderi ale lucrărilor lor, care se datorau fie unor insuficiente forțe de creație, fie unor tendințe ce riscau să transforme căutarea creatoare — necesară oricărui proces de creație — într-o imitare a unor sisteme dogmatice, artificiale, care sărăcesc gîndirea melodico-armonică, încătușînd sau chiar anulînd fantezia tînărului compozitor.

În alte împrejurări, studenților li s-a arătat necesitatea unei mai bune consolidări a studiului armoniei, a îmbinării progreselor în materie de scriitură instrumentală-vocală cu o mai temeinică folosire a armoniei, contrapunctului, a morfologiei clasice, pe principiile centrării tonale-modale, a controlului vertical, a continuității melodico-armonice, a necesității unei discipline școlare care să favorizeze procesul de învățămînt, fără a știrbi din evoluția personalității creatoare a viitorului compozitor, dar și fără a-l lăsa să se desfășoare necontrolat.

Exigența sporită a catedrei pentru eliminarea oricăror alunecări pe panta inovațiilor sterile, numai de dragul originalității, a determinat pe studenți să reflecteze cu mai multă atenție și cu mai mult simț de răspundere asupra acestor probleme și să prezinte în ultimul an lucrări realmente valoroase.

Cunoscînd măiestria și convingerile profesorilor claselor de compoziție, sîntem îndreptățiți să credem că aceștia vor îndruma tinerele vlăstare pe linia unei arte puse în slujba oamenilor muncii, pe care să-i îmbogățească din punct de vedere spiritual.

Desigur că maeștrii noștri vor ști să stimuleze în munca de creație a tinerilor studenți căutările creatoare conștienți fiind de faptul că realismul socialist și căutarea creatoare nu se exclud și dimpotrivă se conexează reciproc.

O atenție deosebită urmărim în predarea armoniei cu care de fapt începe studiul compoziției. Așa de pildă simțim cu toții necesitatea organizării unor discuții mai ample cu privire la aspectele multiple pe care le oferă armonia în muzica contemporană.

Față de caracterul complex al armoniei contemporane și de faptul că știința acestei armonii este atît de puțin dezvoltată deocamdată, sîntem conștienți că trebuie un timp îndelungat de căutări și experiențe pînă la cristalizarea unor principii teoretice în materie, dar nu ne va reține nimic

să facem începutul în realizarea acestei sarcini de onoare a generației noastre de profesori. Există forțe și capacități care vor realiza — sîntem siguri — acest lucru în institutul nostru. Bizuindu-ne pe studiul armoniei clasice vom construi piramida noastră mai departe.

Un deziderat care se cere înfăptuit cît mai curînd în Conservator este modernizarea sau mai bine zis contemporaneizarea întregului proces de învățămînt. Sîntem preocupați de ideea ca toate catedrele să cuprindă cît mai substanțial, în programele de curs, cuceririle artei secolului nostru.

Rămînerea școlii la porțile secolului al XX-lea ar fi cel mai mare pericol. În formele multiple ale procesului de învățămînt trebuie să pătrundă din plin creația muzicală universală și romînească contemporană, precum și procedeele tehnice ale acesteia, selecționîndu-se cu grijă — bineînțeles — tot ceea ce este valoros și progresist cu adevărat.

Se mai manifestă încă teama unor profesori de a inova — în sensul bun al cuvîntului — și de a cuprinde noul creator în programele de curs.

Să nu uităm că în trecut studenții aveau grijă să cucerească în felul lor acest nou și să-l interpreteze singuri, dincolo de școală.

A fost un moment deosebit de greu, în care a *lipsit tocmai aportul profesorului*, factorul determinant în instruirea, educarea și mai ales în orientarea viitorului muzician. Pe lîngă comorile de artă clasice, care stau la baza învățămîntului nostru, studenții conservatorului trebuie să cunoască și să interpreteze tot ceea ce a adus nou și bun creația secolului nostru. Ei trebuie să audieze totul și prin comparație cu arta adevărată noi profesorii să știm să-i ducem pînă la stadiul cînd singuri să discearnă un asemenea material.

Un astfel de țel nu se atinge de către profesori decît printr-o acțiune vie, de convingere, de lămurire a studentului.

Sîntem preocupați permanent de ridicarea calității învățămîntului din conservator. Este timpul ca și în domeniul nostru să se pună accentul pe munca de pregătire a studentului, pe selecția severă a elementelor : la admitere, pe parcursul anilor de studii ca și la absolvire.

Ducem cu toate mijloacele lupta împotriva mediocrității, care n-are ce căuta în muzică.

Trebuie să dăm patriei muzicieni capabili să poată îndeplini cu succes sarcinile revoluției culturale din țara noastră și să ducă pînă dincolo, peste granițe, mesajul artistic al unui popor a cărui cultură se află în plin avînt.

Un asemenea obiectiv nu se poate atinge fără muncă, talent, perseverență în studiu, dragoste pentru această artă.

O mai bună organizare a învățămîntului muzical de toate gradele — care să asigure o legătură organică între toate verigile — va da și ea posibilitatea unei îmbunătățiri a calității acestui învățămînt, pe toate treptele sale.

Conducerea conservatorului a semnat cu convingere — alături de mulți dintre maeștrii care se dăruiesc muncii didactice — propunerile de reorganizare a învățămîntului muzical de toate gradele, așa cum a reieșit și din darea de seamă a Uniunii. Așteptăm ca Ministerul Învățămîntului și organele de resort să le traducă în fapt, cît mai repede cu putință.

Există în prezent o susținută activitate de cercetare și elaborare, a profesorilor noștri, tinzînd spre fundamentarea științifică a diverselor discipline ce se predau în Conservator. Unele lucrări au apărut pentru uzul intern, iar altele s-au tipărit.

Altă dată cu greu își făcea loc într-o vitrină o carte romînească pentru că lucrările străine dominau totul. Varietatea titlurilor muzicologice și a creațiilor romînești de tot felul, este impresionantă. Sectorul didactic este și el bine reprezentat.

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor a venit de multe ori în întîmpinarea nevoilor învățămîntului, tipărind manuale, metode instrumentale, partituri cuprinzînd creația romînească și universală etc.

Cu toate acestea, mai sînt multe lacune în această privință : ne lipsesc piese pentru instrumentele solistice, pentru formațiile de cameră și mai ales piese destinate studiului la instrumentele nesolistice.

Credem că Uniunea compozitorilor va sprijini pe mai departe învățămîntul muzical și va găsi posibilitatea completării unui asemenea gol.

Solicităm de asemenea compozitorilor să se dedice și lucrărilor cu caracter didactic, care să pună probleme, să familiarizeze pe student cu natura compozițiilor noi, să rezolve dificultățile tehnice, și asigurăm că astfel de lucrări vor fi primite cu căldură și recunoștință de către studenții noștri. Ei cîntă cu pasiune creațiile compozitorilor și le caută cu sete.

Dacă am expus cîteva *probleme* ale învățămîntului muzical superior în Conferința Uniunii, am făcut-o la gîndul că fiecare dintre noi — bucurîndu-se de prezentul luminos — privește mereu înainte, spre acel „mîine". Și acest „mîine"— adică viitorul nostru — va fi reprezentat în domeniul muzicii, ca în toate domeniile de altfel, de către tineretul nostru. Socot că el nu poate fi omis din preocupările unei conferințe de o asemenea importanță.

În cel de-al 100-lea an al existenței conservatorului din București, întregul colectiv de profesori și studenți se va strădui să ridice acest important for de cultură la rangul și menirea pe care Partidul nostru i le-a fixat : școala de înaltă pregătire muzicală și cetățenească, pentru formarea artistului de tip nou.

Liviu Comes

Filiala din Cluj a Uniunii compozitorilor, în anii care au trecut de la înființare, a urmat un drum ascendent.

Activitatea celor aproape 40 de membri, compozitori și muzicologi se desfășoară în cadrul unor cenacluri săptămînale, într-un sediu corespunzător și bine înzestrat. În același timp, Clujul, prin prezența filarmonicii, a celor două opere, a Conservatorului și școlii medii de muzică, precum și a altor instituții de cultură, constituie un climat favorabil pentru stimularea creației. Grijii părintești a Partidului și Guvernului pentru asigurarea unor condiții optime de muncă, compozitorii clujeni i-au răspuns printr-un avînt creator deosebit, realizînd numeroase opere de valoare, în aproape toate genurile.

Conștienți de răspunderea ce le revine în educația artistică a maselor, aceștia se străduiesc ca pe lîngă crearea unor lucrări viabile, care se însuflețească masele, să participe în mod direct la munca de educație muzicală, printr-o activitate susținută ; în cadrul formațiilor artistice de amatori, al Universității Populare, al diferitelor instituții și întreprinderi, al gospodăriilor agricole colective.

Pătrunși de ideea că la baza culturii muzicale de masă stă arta corală, toți compozitorii din filiale, fără excepție, au cultivat acest gen, creînd lucrări dintre care multe au devenit larg cunoscute.

Înzestrarea Clujului într-un viitor cît mai apropiat cu un cor profesionist va constitui fără îndoială un puternic sprijin al creației.

O deosebită atenție a acordat filiala problemei educației muzicale a copiilor atît pe linia creației, cît și prin înființarea — în colaborare cu profesorii de muzică, — a unui „cerc pedagogic" în cadrul căruia s-au dezbătut probleme și s-au discutat noi lucrări ale genului.

Aș dori să subliniez aici convingerea noastră că acțiunea de culturalizare a maselor trebuie să înceapă încă din copilărie și chiar de la vîrsta preșcolară. Numai prin dezvoltarea timpurie a interesului, receptivității și gustului pentru muzica într-adevăr valoroasă, vom putea asigura pătrunderea acesteia în masele largi.

Educația muzicală întîmpină mult mai multe greutăți atunci cînd ea este începută la adult, vîrstă la care ea ar trebui doar să fie continuată, desăvîrșind un teren fertilizat cu mult timp înainte.

În această problemă, Uniunea compozitorilor este datoare să aducă o substanțială contribuție, nu numai prin crearea unei literaturi pentru copii, îngrijite și exigente — și aici s-ar putea discuta mult asupra diverselor ei aspecte — ci și printr-o seamă de acțiuni, cum sînt : inițierea unor concursuri de creație și interpretare, sprijinirea unor genuri deficitare în literatura muzicală pentru copii și sfîrșind cu realizarea unor discuri cu muzică pentru copii, a unor discuri de inițiere muzicală la nivelul copiilor sau chiar a unei reviste muzicale pentru copii.

Pentru ca aceste acțiuni să aibă un caracter sistematic ar fi necesară înființarea la nivelul Uniunii a unei secții de cultură muzicală pentru copii, în care să fie antrenați muzicienii pasionați de această problemă și care să colaboreze cu Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și cu Ministerul Învățămîntului.

Cred că această problemă merită multă atenție, deoarece — parafrazîndu-l pe D. G. Kiriac — am putea spune că „viitorul culturii muzicale de masă în patria noastră se hotărăște la nivelul copiilor".

Ioan D. Chirescu

Putem spune — așa cum am văzut și în darea de seamă că avem astăzi cîntece de masă destul de reușite, care acoperă mai toate tematicele. Și aceasta este foarte important !

Orice cîntec trebuie să servească o idee sănătoasă și utilă, s-o îmbrace într-o melodie originală, cuceritoare prin simplitatea și prin măiestria cu care este prezentată.

Fără melodie, elementul conducător și baza limbajului muzical, muzica nu se poate întipări în mintea și sufletul poporului, iar fără măiestrie nu

putem conferi cîntecului viabilitatea. Simplitatea să n-o ocolim, ci dimpotrivă s-o căutăm, ea fiind rezultatul efortului, nu al facilității.

Cît muncim pînă ajungem să conturăm bine o melodie simplă ! Aceste recomandări sînt valabile și pentru creațiile corale, care nu au decît de cîștigat din respectarea celor spuse despre cîntecul de mase, cîntecul manifest.

Într-un concert ascultat de curînd, în toate cele 24 cîntece prezentate, s-a simțit preocuparea compozitorilor de a da textelor melodii adecvate, sugestive, lipsite de banalitate și lesne de reținut.

E drept că la vremuri noi se cere și un limbaj muzical nou. Să nu căutăm acest limbaj nou aiurea, în atonalism, dodecafonism, serialism etc. Să nu uităm că arta trebuie să se inspire din popor și să vorbească în graiul lui, să-i oglindească sufletul.

Compozitorii au pătruns adînc în mase — ca altă dată neuitatul maestru D. G. Kiriac, care „a mers departe în munții și cîmpiile noastre ca să culeagă florile muzicale în care erau concentrate bucuriile și durerile întregului neam, le-a îmbrăcat în noul veșmînt al armoniei și a dat cîntece romînești". Luînd contact viu cu cei care muncesc în uzine și ogoare, creatorii au găsit tematica nouă, robustă, variată și adevăratul limbaj al poporului.

Marii compozitori ai tuturor timpurilor, ca și marii înaintași ai muzicii noastre corale, Musicescu, Porumbescu, Vidu, Kiriac, Cucu, au știut pe dinafară sute și sute de cîntece populare, le-au îmbrăcat în armonii adecvate, ajungînd astfel să-și făurească, pentru creațiile lor, un limbaj muzical izvorît din acel al poporului. De ce să ne spunem cuvîntul nostru artistic într-un limbaj nefiresc, născocit, fără vreo legătură cu acei cărora ne adresăm ? Ești original atunci cînd ești tu însuți, nu cînd imiți pe altul.

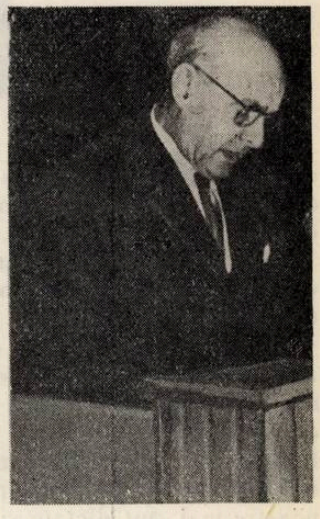
Realitatea construirii socialismului în țara noastră constituie temeiul de inspirație al compozitorilor și tot ea reprezintă criteriul de verificare și de apreciere a realizărilor și strădaniilor noastre creatoare. Din contactul direct cu activitatea reală, imensă, ce se duce pe tot întinsul țării, compozitorii noștri, de la cei mai vîrstnici pînă la cei mai tineri, au acumulat multe impresii pe care le-au cristalizat în valoroase lucrări, reușind să contribuie la îmbogățirea tezaurului cîntecului romînesc. Tabloul muzicii de mase și corale din ultimii ani ni se înfățișează în progres. Dinamismul, robustețea, larga cantabilitate, inspirația sinceră și profundă, simplitatea melodică îmbinate cu măiestria realizării, constituie trăsăturile esențiale ale celor mai reușite lucrări.

Caracterul larg popular, de mase, trăsătură caracteristică a muzicii noastre noi, făurirea unui limbaj melodic accesibil, care să meargă din inimă la inimă, să-l înflăcăreze în muncă, să-l îndemne la acțiuni tot mai mărețe, iată ce urmăresc acum compozitorii.

Avem talente recunoscute, compozitori înzestrați cu o remarcabilă imaginație creatoare, poeți de valoare indiscutabilă, ne bucurăm de cel mai larg sprijin. Realizările trecute stau chezășie pentru succesele viitoare, pentru o calitate mai înaltă a creației noastre muzicale, pentru un conținut tot mai bogat, determinat de marile prefaceri pe care le trăim.

Am nădejdea că deziderатul secției noastre, reînființarea Corului Uniunii compozitorilor se va realiza cît de curînd. Mă asociez la sugestia dată de tovarășul L. Comes ca să se instituie periodic un concurs cu premii între corurile de copii pentru promovarea și dezvoltarea acestui cîntec.

George Georgescu



Conferința pe țară ne dă prilejul să luăm cunoștință de uimitoarea înflorire a artei creatoare muzicale romînești din ultimul timp.

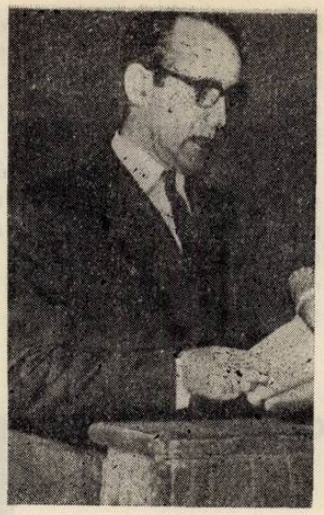
Noi interpreții, cunoaștem din viața concertistică nivelul calitativ ridicat pe care l-a atins în prezent componistica romînească. Cu inimile pline de bucurie constatăm apariția neîntreruptă a atîtor lucrări noi, a atîtor nume noi.

Este de necontestat aportul pe care Uniunea compozitorilor îl aduce acestei înfloriri a muzicii romînești. Acest aport se concretizează prin sprijinul pe care compozitorul îl primește de la comisia de creație care îi discută în amănunt lucrările, îl îndrumează pe calea cea mai bună, asigurîndu-i — prin achiziționarea lucrărilor celor mai reprezentative — mijloacele necesare întreținerii și ajungerii la locul cel mai prielnic inspirației.

Toate acestea sînt doar o parte din mijloacele pe care statul nostru, cu înțeleapta sa conducere, le pune la îndemînă creatorului prin intermediul Uniunii. Saltul pe care l-am făcut în anii puterii populare este gigantic.

Urez compozitorilor să folosească cît mai rodnic, pentru binele muzicii romînești, toate înlesnirile care le sînt puse la dispoziție de statul nostru — și dacă ei vor păstra același ritm pe calea evoluției, sînt încredințat că noi, interpreții, vom ajunge în curînd să ne batem pentru creația lor.

Gheorghe Dumitrescu



În toate timpurile și toate locurile arta s-a dezvoltat în funcție de sarcinile pe care i le-a încredințat istoria, îndeplinind un rol social bine definit.

Sarcinile pe care istoria contemporană le încredințează artistului formează conținutul artei contemporane.

Contemporaneitatea — după cum a reieșit din ampla dare de seamă prezentată aici — este pentru noi în primul rînd istoria actuală a țării noastre, cu problemele ei sociale, cu sarcinile impuse de lupta pentru construirea unei lumi în care poporul își creează o viață liberă și fericită. Sarcinile noastre mai sînt dictate și de lupta eroică pe care o duc popoarele lumii pentru libertate, independență, pace și progres, mărețele realizări ale științei etc.

Compozitorii noștri în mare măsură și-au îndeplinit îndatoririle, creînd lucrări care cîntă trecutul de luptă al poporului pentru libertate și dreptate socială, izbînda luptei partidului și a poporului, precum și viața nouă a țării noastre, luminată de ideile partidului, lucrări care să însuflețească poporul în munca de construire a socialismului și să ajute la educarea omului nou.

Arta lor nu este rezultatul unor capricii personale și mode trecătoare, așa cum este arta care reflectă racilele ce bîntuie societatea burgheză ca : dezorientarea și dezamăgirea, teama și repulsia față de prezent, izolarea socială a omului, disprețul față de om, uscăciunea sufletească, lipsa de fior emoțional.

Corifeii formalismului socotesc o mare calitate faptul de a fi neînțeleși de alții. Folclorul este considerat de formaliști drept produs al vulgului și de aceea îl disprețuiesc ca o artă troglodită.

Muzica de masă este un gen inferior de care nu are de ce să se ocupe un compozitor adevărat — spun formaliștii.

O asemenea concepție asupra rolului artistului în lume n-a putut da naștere decît unei forme chinuite, obscure, care nu mai urmărește transmiterea unei emoții, ci contrarierea și șocarea unui auditoriu intelectualist rîvnind la senzații rare.

În această privință nu trebuie să fim induși în eroare de cei care caută să mascheze formalismul prin preluarea unui stil dodecafonic, serial, punctualist etc., intervale sau formule melodice așa-zis populare.

Aceste produse n-au nimic de a face cu școala muzicii romînești realist socialiste și nu se deosebesc prin nimic de prototipul modei de mult demodate ai căror epigoni sînt.

Muzica contemporană trebuie să satisfacă nevoile spirituale ale poporului, să exprime sentimente adevărate și puternice, idei înaintate, pline de avînt și frumusețe. O astfel de muzică va cuceri inimile tuturor oamenilor, chiar și atunci cînd nu sînt specialiști.

Este falsă ideia unora despre distanța necesară între artist și epocă, între artist și public, muzica trebuind să reflecte mărețul avînt al omului nou care-și clădește o viață liberă, o nouă cultură socialistă.

Muzica de orice gen ar fi, de la operă și simfonie pînă la cîntec, nu-și poate atinge țelul, nu poate emoționa și convinge decît dacă e scrisă într-un limbaj clar și expresiv, în limbajul poporului căruia îi e adresată.

Nu a existat niciodată o cultură fără specific național. Creația muzicală devine internațională tocmai prin acest aport național pe care-l aduce în ansamblul muzicii universale.

Impestrițarea limbajului cu împrumuturi eterogene creează o artă care nu are nimic comun cu spiritul muzicii noastre, cu arta realist-socialistă.

În astfel de lucrări există o mare discrepanță între tematica lucrării și învelișmîntarea ei muzicală, împrumutată din sisteme și curente care exprimă de obicei idei contrare ideologiei noastre.

Sînt compozitori care introduc pînă și în cîntecul de masă elemente ce stîlcesc linia melodică, înecînd într-o întreagă confuzie mesajul textului.

Sufletul muzicii este melodia. Armonia, polifonia, orchestrația nu fac altceva decît să pună și mai mult în valoare melodia.

Nu are nimic muzical în ea tendința unor compozitori de a renunța definitiv la melodia larg desfășurată, întrebuințînd în schimb suprapuneri de scurte motive, de multe ori fără legături între ele, care nu reușesc decît să fărîmițeze discursul muzical și să-l lipsească de accesibilitate și forță de convingere. Acest procedeu își are originea în așa-zisul stil modernist, de care unii se lasă ademeniți, încurajați în sala de concert de cîțiva snobi, cu totul străini de răspundere artistică și cetățenească.

Toate sistemele muzicale antirealiste întrebuințează mijloace de expresie ca scop în sine, neglijînd primatul melodiei, ducînd la o anihilare a expresivității armonice, la înregistrarea artificială și sărăcirea paletei orchestrale, folosind o ritmică anarhică, fuga de consonanță și întrebuințarea exclusivă a disonanței.

Toate acestea au ca efect dezumanizarea muzicii și ruperea oricărei legături cu afectivitatea, cu viața emoțională a omului, fără de care arta nu poate fi concepută.

Desigur, limbajul muzical ca și formele evoluează, cîștigînd alături de ce ne-a lăsat valabil tradiția, noi posibilități, noi mijloace de expresie.

Realismul socialist, respingînd teoriile și sistemele formaliste, propagă și încurajează adevăratele căutări care au ca țel nu întunecarea ci luminarea mesajului lăuntric al operei muzicale.

Formele mari, monumentale ca opera, baletul, oratoriul, simfonia, muzica programatică, marea frescă epopeică, își găsesc azi mai mult ca oricînd locul în societatea noastră, în care întreg poporul e chemat să se bucure de binefacerile artei.

Compozitorul adevărat, conștient de rolul său istoric, va ști să aleagă sau să creeze formele și procedeele cele mai potrivite pentru realizarea unei opere care să reprezinte viața, aspirațiile și gustul de frumos și adevăr al omului contemporan, și nu împrumutînd necritic formule și forme așa-zise „moderne", care sînt reflectarea tarelor unei societăți în descompunere.

Noile condiții ale societății noastre socialiste sînt propice pentru înflorirea genurilor muzicale ca opera, oratoriul, simfonia, poemul simfonic, cîntecul.

Genul de operă, cel mai complex gen muzical și cel mai capabil de a exprima idei concrete și de mare adîncime, avînd o influență directă și puternică asupra omului, a fost mult discreditat de curentele artei formaliste.

S-a recurs la o operă intimistă, psihologistă, patologistă, de cameră, abstractă. Ea a fost văduvită de formele caracteristice ei ca : aria, cîntecul, corul, dansul — care dau operei caracterul larg popular. Partea vocală care în operă este purtătoarea mesajului trecutului și al afectivității umane a fost trecută pe un plan secund, opera devenind o lucrare pur simfonică iar vocile fiind un accesoriu neimportant.

Opera poate să îmbrace formele cele mai variate, de la drama muzicală pînă la opera cu numere. Orchestra în operă poate să joace rolul de la simfonizare pînă la simplul acompaniament al părților vocale, fără ca aceasta să mărească sau să scadă valoarea ei artistică și emoțională. Este greșit, cred, ideia că o operă este valoroasă sau nu, după gradul de simfonism introdus în ea.

Avem nevoie de opere în toate genurile și realizate în variate forme, care să cînte viața sub toate aspectele ei. Opere eroice, opere lirice, opere comice, opere pentru copii, opere fantastice și în special opere care să cînte prezentul cu uriașele lui eforturi de a realiza o viață demnă și fericită.

Au existat de asemenea adversiuni împotriva lucrărilor monumentale („vaste", cum se exprima mai deunăzi un așa-zis critic muzical) fiind catalogate ca lucrări „mamutice", grandilocvente" etc.

Acest lucru provine tot de la caracterul individualist, intimist, de scurtă respirație, al artei formaliste care, din cauza mijloacelor de expresie extrem de reduse și sărace, nu poate să dea lucrări de amploare, mergîndu-se adesea la mici piese, cîteodată și de 3—4 măsuri.

Altă situație este însă în muzica realismului socialist, cînd arta se adresează înțelegerii întregului popor. După părerea mea, în această epocă în care arta se adresează marilor mase populare, trebuie create forme muzicale de operă sau alt gen artistic complex, care să poată fi reprezentat în aer liber în amfiteatre sau în arene, pentru un auditoriu de zeci de mii de oameni, reînviind tradiția vechilor elini, ale căror spectacole în aer liber țineau publicul încordat zile întregi, rivalizînd cu marile întreceri sportive.

Același lucru se poate spune și cu privire la celelalte forme muzicale monumentale ca : oratoriul, simfonia, poemul simfonic.

Să se caute nu o îngustime a formelor și rău înțeleasă economie de mijloace, ci o artă mare, puternică, vibrantă, care să înalțe sufletele întregului popor și întregii omeniri, care să năzuie spre bine și fericire. „Mamutismul", grandilocvența pot apărea numai atunci cînd forța de expresie a lucrării nu e la înălțimea conținutului ideilor, dînd naștere la o lucrare moartă, lipsită de convingere.

Același lucru se poate spune și despre lucrările „minuscule" care nu sînt mai puțin pretențioase decît cele monumentale.

În dezvoltarea artei noastre muzicale, în apropierea ei de masele de oameni ai muncii, nu se poate trece peste rolul ce revine instituțiilor de difuzare a muzicii, — teatre de operă și operetă, filarmonici, Radio etc. — de la care ne putem aștepta să contribuie mai activ la răspîndirea celor mai valoroase lucrări, cu un bogat conținut de idei, pe care compozitorii noștri le-au realizat în anii construcției socialiste. Mă refer în primul rînd la Teatrul de Operă și Balet, care e deficient în această privință.

Mă adresez tuturor compozitorilor să abordeze temele majore ale vieții noastre în toate genurile, de la cîntec pînă la simfonie și operă.

Chezășia propășirii artei noastre muzicale este tocmai efortul comun, al tuturor compozitorilor, pentru plămădirea unui limbaj muzical și a unei arte majore care să comunice luminos și vibrant mărețele idealuri ale epocii în care trăim.

Carmen Petra

În toate etapele dezvoltării societății omenești, artistul s-a aflat întotdeauna în primele rînduri ale luptătorilor pentru progres, dar putem spune că niciodată, în nici o epocă muzica nu a jucat

în viața unei națiuni un rol atît de mare ca în măreața noastră epocă, niciodată artistul nu a fost frămîntat, în deplină conștiință, de problema situării în timpul său, de problema de a zugrăvi cît mai veridic pulsul epocii sale, în tot ceea ce are nou și important.

Sarcina artei în etapa actuală este de a dezvălui cît mai deplin și clar oamenilor esența timpurilor noastre, de a dezvălui în imagini artistice concepția cu adevărat contemporană asupra realității, de a înfățișa sensul fiecărui fenomen al vieții.

Această sarcină fără precedent în istorie nu poate fi îndeplinită decît prin cunoașterea profundă a proceselor vieții care se desfășoară în realitatea înconjurătoare.

Necunoașterea fenomenelor obiective ale vieții, lipsa simțului ascuțit al contemporaneității, nesesizarea elementului nou și închistarea într-un trecut depășit dar travestit numai în haine noi, sînt adevărate obstacole în dezvoltarea procesului de creație.

Ce consecințe are cunoașterea profundă a vieții? În primul rînd, opera de artă va fi contemporană în adevăratul sens al cuvîntului, adică va aborda teme de primă importanță ale vieții noastre. Asemenea exemple în literatura noastră muzicală sînt nenumărate.

Astfel, spre exemplu, Anatol Vieru în „Cantata anilor lumină" oglindește ritmul viguros al elanului constructiv al noii societăți socialiste, reușind să surprindă ca într-un instantaneu silueta nouă a țării, cu arhitectura modernă, multicoloră, scăldată în marea de lumini fluorescente.

Necunoașterea realității va duce la redarea unor trăsături exterioare ale vieții, ce nu ating problemele majore ale epocii în care trăim.

A zugrăvi veridic realitatea înseamnă a surprinde în imagini artistice evenimente și fenomene simple și complexe ale vieții. Fără cunoașterea atentă a vieții înconjurătoare ajungem să o zugrăvim fie într-o splendoare fastuoasă, dar decorativă, fie, la cealaltă extremă, să o reducem la faptul mărunt, nesemnificativ. Ambele deficiențe se remediază atunci cînd artistul sesizează și sub haina cotidianului esența eroică a epocii sale.

Mă gîndesc cît de ingenios a creat Laurențiu Profeta oratoriul pentru copii „Întîmplarea din grădină", în care trei poznași intră în lumea gîzelor, — un fapt cotidian al celor mici, care în felul cum este redat de autor, ascunde o vie pătrundere a vieții, o înțelegere a lumii copiilor.

Dezvoltarea revoluționară este legea realității actuale iar acest tablou este profund optimist prin natura sa.

Această teză se poate ilustra fie cu lucrări în care sentimentul de bucurie iradiază, ca într-un foc de artificii, cum este „Sărbătoarea muncii" de Marțian Negrea sau „Poemul bucuriei" de Dumitru Bughici, fie cu lucrări care pot fi tragice prin conținutul lor, ca de exemplu „Prăbușirea Doftanei" de Alfred Mendelsohn sau „Pe lespedea eroilor" de Sergiu Sarchizov, dar care sînt tonice, optimiste prin concluzia pe care o degajă.

Cunoașterea realității în adîncimea ei ne conduce de la formula abstractă „omul contemporan" spre tipul de erou creat de epoca socialistă.

Iată lucrări ca „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu sau filme ca „Lupeni" — muzica de Theodor Grigoriu ș.a. care ne dezvăluie eroii epocii noastre, animați de interesele timpului lor, de interesele poporului.

Problema conținutului nou o antrenează pe aceea a mijloacelor de expresie, tema contemporană determinînd pe compozitor să caute activ mijloacele corespunzătoare de expresie, să-și formeze stilul său muzical, străbătut de suflul contemporaneității.

Critica făcută de pe pozițiile concepției realist socialiste, critica principială, legată de aspectul obiectiv al operei de artă, este constructivă, ajutînd compozitorul în problema reflectării veridice a realității.

Din nefericire mai există la noi — deși destul de rar — critici cu resentimente personale. Am dori să dispară asemenea critici.

În ultimul timp se conturează tot mai clar imaginea femeii compozitor, care în societatea socialistă are toate posibilitățile de dezvoltare.

Sînt femei care reprezintă cu cinste muzica de mase, altele s-au dedicat învățămîntului muzical ori au repurtat succese la diferite concursuri naționale și internaționale, compozitoare de muzică de cameră și simfonică, interprete de valoare etc.

Dorim și sperăm ca în viitor să fim mai mult ajutate și să fim mai bine reprezentate în sălile de concerte, în tipărituri, în presă.

Dumitru Bughici

În ampla dare seamă am urmărit cu mare atenție diferitele aspecte ale activității Uniunii compozitorilor, desfășurată în ultimii ani.

Ceea ce se desprinde în mod categoric sînt succesele deosebite realizate în domeniul creației, multe din lucrările citate bucurîndu-se — pe drept cuvînt — de aprecieri unanime.

Se înțelege că un asemenea raport nu putea cuprinde analize detailate ale multiplelor probleme puse în discuție, ci doar să le enunțe în vederea realizării imaginii generale.

De aceea, pentru completarea acestei imagini voi încerca a pune în discuție unele probleme legate de activitatea din trecut a cenaclurilor, făcînd totodată și unele sugestii pentru viitor.

Printre realizările obținute de conducerea Uniunii în această perioadă se remarcă grija deosebită acordată bunei desfășurări a cenaclurilor. Prin această formă organizatorică, membrii Uniunii compozitorilor au participat la discuții teoretice, conferințe, audiții de lucrări ale compozitorilor romîni și din străinătate, întîlniri cu oamenii muncii, cu dirijorii formațiilor artistice de amatori dovedindu-se astfel din plin utilitatea cenaclurilor.

O privire de ansamblu asupra celor ce s-au înfăptuit pînă acum ne îndreptățește a afirma că pe viitor va trebui să acordăm un sprijin substanțial pentru ca cenaclele să devină cît mai eficiente.

Deși în planificarea făcută de conducerea Uniunii un rol important s-a acordat cunoașterii și discutării creațiilor autohtone, o parte din acestea scrise în ultimii ani n-au ajuns a fi cunoscute și discutate de masa compozitorilor și muzicologilor. Față de perspectiva de a se scrie mai multe lucrări, în special pentru anul viitor cu ocazia aniversării a 20 de ani de la eliberarea patriei de sub jugul fascist, va fi necesară acordarea unui număr mai mare de cenacle — cel puțin o dată pe lună — în care să se discute creația romînească din toate genurile.

Aș propune ca în unele cenacle, pe lîngă lucrările apreciate de birourile secțiilor, să fie din cînd în cînd prezentate și acelea asupra cărora există unele rezerve în ceea ce privește conținutul, sfera tematică, orientarea lor. În nici un caz nu e vorba de lucrări lipsite de nivelul profesional adecvat.

Pînă acum, asemenea discuții nu s-au prea făcut și sînt convins că am putea obține rezultate bune în ceea ce privește îndrumarea creației.

Propun ca la unele discuții referitoare la creația romînească să fie invitați a participa dirijorii, soliștii și membrii orchestrelor care au interpretat lucrările respective. Prin aceasta am putea lua cunoștință de părerile interpreților, ale acelora ce dau viață creațiilor noastre.

Discuțiile teoretice organizate în ultimii ani au dat rezultate bune în privința lămuririi unor principii de bază ale creației realist-socialiste. Dar s-a constatat cu această ocazie că unele luări de cuvînt prezentau ideile puse în discuție în mod unilateral, pur teoretic, rupte de practica componistică. Pe viitor să încercăm a demonstra principiile teoretice, prin exemple concrete din creația noastră ; vom obține astfel o imagine edificatoare. Multe cenacle ar putea fi citate pentru buna lor reușită. De exemplu, cele în care s-au analizat lucrările scrise în cinstea celei de a XV-a aniversări a eliberării patriei și a 40-a aniversări a înființării Partidului Comunist din Romînia, discuțiile cu privire la programatism, la contemporaneitate în creația muzicală etc.

Au existat și unele cenacle în care elementele subiective au luat locul celor principiale. De exemplu cele în care s-a discutat opera „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu(trebuie spus că uneori și neluările de cuvînt sînt semnificative ; în cazul acestei opere unii participanți la cenaclu au preferat să tacă) ; oratoriul lui Tiberiu Olah, unde s-au emis păreri complet opuse pe baza audiției unei imprimări defectuoase, sau un ultim cenaclu de muzică ușoară, unde discuțiile au fost amînate din oficiu tocmai într-o perioadă cînd acestea erau foarte necesare.

Este necesar să ajungem la un punct de vedere comun. Fiecare compozitor își are personalitatea sa în funcție de talentul său, de pregătirea sa ideologică-profesională, de gustul său etc. Să ne străduim ca în cadrul discuțiilor să apreciem o lucrare în primul rînd în funcție de ce a vrut autorul respectiv să spună, și nu determinat de gustul nostru. Uneori se și spune : „eu aș fi rezolvat acest lucru așa..." etc. Mulțumim pentru asemenea sfaturi, dar nu pot fi întotdeauna luate în considerație, decît în cazul unor defecțiuni de meșteșug. Principalul pentru noi este să ajutăm compozitorul respectiv să realizeze o operă artistică, dezvoltîndu-i mai larg personalitatea sa, și nu îngrădindu-l sau sufocîndu-l cu părerile noastre subiective. Aci constă — aș spune — măiestria noastră în purtarea discuțiilor. Să luăm exemplu de la acei mari pedagogi care niciodată nu transformă pe elevii lor în niște copii ale personalității lor, ci ajută pe fiecare dintre ei să-și capete o personalitate proprie.

În al doilea rînd, lucrurile devin și mai subiective cînd se vorbește fără o cunoaștere substanțială a partiturii respective, doar dintr-o singură audiție. Trebuie să facem eforturi pentru a elimina diletantismul din viața Uniunii. Discuțiile după o primă audiție pot fi uneori juste, dar în multe cazuri ele sînt superficiale căci nu permit o analiză amănunțită.

O altă problemă este dezvoltarea climatului favorabil în care să se desfășoare aceste discuții (aceasta depinzînd în primul rînd de noi), de grija și respectul ce-l avem față de creațiile colegilor noștri, făcîndu-i prin aceasta să capete încredere în ceea ce spunem.

Să ne străduim ca părerile noastre despre o lucrare să fie spuse în mod deschis, sincer, cu toată căldura și respectul pentru compozitorul respectiv, în cadrul organizat al Uniunii sau în presă. Din păcate am constatat nu o dată că știm a fi foarte critici cînd discutăm în pauzele concertelor etc., dar că știm a tăcea complet cînd trebuie să luăm poziție în cadrul unui cenaclu. Trebuie să mai învățăm destul de mult și să ne preocupăm serios,

începînd de la biroul Uniunii pînă la cel mai tînăr compozitor, pentru ca critica și autocritica să fie folosită în mod principial în cadrul Uniunii compozitorilor.

Trebuie să apreciem valoarea artistică a unei lucrări în funcție de mesajul, de caracterul umaneducativ, de accesibilitate, de măiestria cu care e realizată.

Pentru a îmbunătăți activitatea Uniunii, trebuie să muncim cu simț de răspundere pe linia dezvoltării conștiinței socialiste a membrilor și salariaților Uniunii compozitorilor.

În afară de documentațiile strict profesionale, e nevoie de o gamă de mijloace pentru cunoașterea teoretică și practică a ceea ce se desfășoară sub ochii noștri.

Recentele concerte au demonstrat că problema înoirilor în domeniul conținutului și al formei nu este un monopol al unor generații, ci este o cerință de bază pentru fiecare compozitor contemporan.

Aș da ca exemplu baletul maestrului Mihail Jora, Concertul de violoncel și orchestră de Anatol Vieru și Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 de Pascal Bentoiu. Toate trei conving prin unitatea conținutului și a formei, deși folosesc mijloace de expresie diferite...

De altfel, mi se pare că publicul spectator e mai puțin interesat cu ce mijloace de expresie e scrisă o lucrare, decît ceea ce îi spune ea. Ca dovadă, marele succes de care s-au bucurat lucrările mai sus amintite, ca și altele, ca de exemplu corul maestrului Ioan Chirescu „Ecouri", scris cu mijloace așa-zise tradiționale, dar de o mare bogăție expresivă și la un înalt nivel de măiestrie, sau micile poeme corale ale lui Theodor Bratu, care ne-au impresionat prin varietatea conținutului și a paletei corale.

Așa dar, dacă vrem să discutăm teoretic problema mijloacelor de expresie, să nu pornim de la idei preconcepute, ci de la practica creației noastre.

In legătură cu mijloacele de expresie, în raport se spune că sîntem „pentru folosirea celor mai avansate mijloace de expresie", dar nu se arată care sînt acestea. Pare-se că fiecare interpretează în felul său această afirmație.

Este necesar a se face o delimitare între mijloc și principiu.

Problema este cărui conținut îi slujește mijlocul de expresie. Cred că niciodată nu putem discuta despre mijlocul de expresie în sine, rupt de conținut.

Conferința va avea ca rezultat o substanțială îmbunătățire în activitatea Uniunii compozitorilor, în ceea ce privește problemele de creație, legătura cu oamenii muncii, ca și formele organizatorice ale activității birourilor secțiilor, pentru ca compozitorii și muzicologii să-și îndeplinească cu cinste sarcinile ce le stau în față.

Zoltan Aladar

Acum cîteva decenii, un oraș ca Tg. Mureș era caracterizat prin inexistența unei vieți culturale; astăzi, paralel cu realizările politico-economice, se schimbă complet aspectul cultural. În orașul nostru se desfășoară o viață muzicală intensă, multilaterală, care cuprinde un număr din ce în ce mai mare de oameni ai muncii. Filarmonica de Stat, Ansamblul de Stat de cîntece și jocuri, cu grupele lui de pionieri, Școala medie de muzică, Școala populară de artă, secția muzicală a Institutului pedagogic și Cenaclul Uniunii compozitorilor din R.P.R. — iată cîte instituții cu caracter muzical create de regimul de democrație populară, servesc educarea muzicală a maselor, răspîndesc comorile muzicii clasice și contemporane universale, precum și ale muzicii romînești.

Interesul față de muzică crește necontenit în rîndurile oamenilor muncii, fapt oglindit prin creșterea formațiilor amatoare, prin sporirea numărului de spectatori la diferite manifestări muzicale, la audiții muzicale, conferințe cu caracter muzical.

La rîndul lor, compozitorii din Tg. Mureș iau parte activă la transformarea vieții muzicale a orașului. Cenaclul nostru și-a îmbunătățit activitatea, simțind necontenit ajutorul moral, profesional și material al Uniunii. Regretăm că asemenea aspecte nu au fost atinse mai pe larg în darea de seamă.

Elanul creator al compozitorilor din Tg. Mureș este oglindit de aproape 100 de lucrări, prezentate comisiei de îndrumare a cenaclului, și prin zeci de lucrări scrise pentru Ansamblul de Stat de cîntece și jocuri și pentru Casa regională de creație populară, în ultimii trei ani. Dintre aceste lucrări, multe au înregistrat succese.

Lucrările simfonice ale lui Geza Kozma, cîntecele și piesele pentru pian de Nicolae Chilf, cîntecele și liedurile de Iosif Trozner, prelucrările de folclor ale lui Iosif Birtalan, Matei Kozma, Baltazar Czicky, lucrările simfonice și vocal-simfonice de Csaba Szabo, s-au afirmat ca valoroase.

Un stimulent este faptul că Filarmonica se străduiește să prezinte lucrările noastre simfonice, vocal simfonice și de cameră, iar Ansamblul de stat de cîntece și jocuri, piesele corale. Cel din

urmă prezentînd pînă acum peste 200 de lucrări aduce o contribuție valoroasă la dezvoltarea muzicii corale. Corul de pionieri al Ansamblului, dirijat de Iosif Birtalan, a prezentat aproape 100 cîntece scrise pentru corul de copii.

Pentru activitatea fiecărei filiale sau cenaclu propunem să răspundă un maestru de prestigiu care să ne viziteze periodic, dîndu-ne sfaturi profesionale, sugestii asupra muncii de creație. Compozitorii din Tg-Mureș, trebuie să mărturisesc, simt nevoia acestei forme de contact.

În ultima vreme, lucrările din provincie ajung, cîte odată, cu greutate la comisiile secțiilor. Propun ca în viitor să fie organizată astfel munca comisiilor, încît lunar o ședință a comisiei să fie consacrată filialelor și cenaclurilor. În presa centrală, mai ales în revista „Muzica", viața muzicală a diferitelor centre nu este oglindită destul de larg. Propun ca revista „Muzica" să trimită periodic cîte un critic, care să ajute activitatea componistică din centrul respectiv, precum și a instituțiilor artistice.

Raportul s-a referit superficial la o problemă care cred că prezintă o mare importanță. Este vorba de o oarecare tendință de standardizare, de nivelare a lucrărilor corale (cîntece de mase și prelucrări de folclor), scrise pentru corurile de amatori.

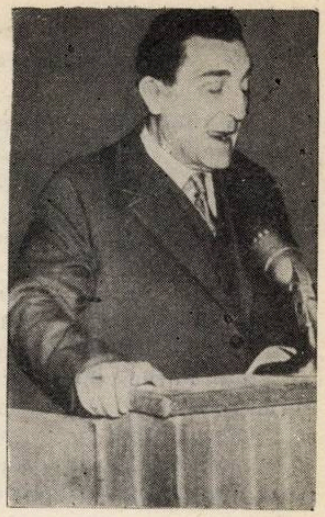
Dacă ascultați corul din Reșița, al Casei de Cultură din Ploiești sau zeci de alte coruri amatoare, cu mari posibilități de interpretare, vine de la sine întrebarea, de ce oare aceste ansambluri nu au în repertoriul lor lucrări corale adecvate nivelului lor artistic?

Ocupîndu-mă mult cu formațiile amatoare, mi-am dat seama că acestea sînt dornice de a interpreta lucrări de un înalt nivel. Trebuie să lărgim curajos repertoriul acestor formații, de la vechi madrigale pînă la lucrări contemporane mai complexe. Cînd dirijorul se pricepe, chiar și formații modeste ajung la rezultate semnificative. Astfel, de exemplu, corul bărbătesc al cooperativei „Solidaritatea" din Cluj, dirijat de Gutman Mihai, interpretează lucrări începînd cu Palestrina pînă la coruri contemporane.

O mare parte a formațiilor amatoare au ajuns la un nivel înalt de interpretare, iar acest fapt ne impune să compunem lucrări care să le satisfacă exigențele.

Mulți compozitori cred însă că amatorilor trebuie să li se scrie lucrări fără nici o dificultate tehnică. Simplitatea înseamnă în primul rînd transparența imaginilor artistice și nici de cum lipsa unor dificultăți tehnice, care provin din complexitatea mijloacelor de expresie. Însăși accesibilitatea este un fenomen dialectic. Ceea ce ieri era inaccesibil maselor, astăzi sau mîine devine accesibil. Sfera accesibilității nu se poate lărgi, dacă nu ne străduim în mod conștient în acest gen, adică în lucrările pentru amatori, să sporim necontenit bogăția și varietatea mijloacelor de expresie.

Zeno Vancea



Darea de seamă ne dă o imagine cuprinzătoare a activității membrilor Uniunii compozitorilor, criticilor și muzicologilor din R.P.R., activitate care are la temelia ei ideologia marxist-leninistă și este animată de ideea creării unei arte realist-socialiste, inspirată din viața și creația artistică a oamenilor muncii. Pentru noi arta nu constituie un scop în sine, ci prin rolul ei educativ, contribuie la formarea conștiinței cetățenești a auditorului, la înălțarea și mobilizarea maselor în opera de desăvîrșire a socialismului în patria noastră.

În unele articole recente publicate în revista „Muzica", am arătat că în condițiile favorabile create de regimul nostru de democrație populară, s-au scris mai multe lucrări muzicale de mari proporții, oratorii, simfonii, poeme simfonice, lucrări concertante, cvartete etc. ca în cei aproape 150 de ani de existență a muzicii noastre profesionale. În linii mari această constatare este valabilă și în ceea ce privește creșterea cantitativă a activității muzicologice. Intensificarea întregii noastre vieți muzicale a exercitat și continuă să exercite un efect stimulator asupra activității muzicologilor, cărora li s-au creat aceleași condiții favorabile de muncă și de publicare a lucrărilor lor ca și compozitorilor.

O creștere cantitativă a activității muzicologice față de aceea de pe vremea regimului burghez, se putea constata și în anii următori înființării Uniunii noastre, dar în ultimii cinci ani aproape că s-a triplat numărul lucrărilor tipărite. Majoritatea lucrărilor au încă un caracter de popularizare: biografii ale marilor figuri ale muzicii universale, lucrări tratînd dezvoltarea istorică a unui anumit gen — de exemplu al operei, al simfoniei, al sonatei — sau tratînd o anumită epocă istorică etc.; de asemenea, crește numărul lucrărilor cu caracter original. Astfel au apărut monografii despre figurile înaintașilor muzicii românești, despre mari interpreți români din trecut, ediții critice ale lucrărilor lui Musicescu, Kiriac, Brediceanu, Mandicevschi, Cucu, Porumbescu, o lucrare despre dezvoltarea istorică a operei și baletului românesc precum și primul volum de „Contribuții

la istoria muzicii romînești". În domeniul folclorului și al pedagogiei au apărut de asemenea lucrări valoroase.

Comparînd acest tablou cu acela al activității muzicologice dinainte de Eliberare, cînd se puteau număra pe degete puținele lucrări apărute, tipărite de obicei pe cheltuiala autorilor, ne putem da seama de avîntul pe care l-a luat muzicologia în anii puterii populare. Aceste lucrări se datoresc unor autori care în majoritate nu erau absolvenți ai unor instituții de învățămînt special, ci absolvenți ai secției de pedagogie a Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Acești muzicologi s-au format la locul lor de muncă, făcînd la început mai anevoie față greutăților, învingîndu-le din ce în ce mai bine, în măsura în care nivelul lor ideologic, experiența lor profesională au crescut.

Dacă vom compara o lucrare a oricărui muzicolog, indiferent de sectorul său de activitate — critică, istoriografie, folclor, pedagogie — din ultimii ani, cu cele scrise în anii care au urmat înființării Uniunii noastre, vom putea constata o simțitoare creștere din toate punctele de vedere. În acest proces de creștere, însușirea învățăturii marxist-leniniste, îndrumările Partidului au avut un rol hotărîtor asupra modului de gîndire a muzicologilor, care se străduiesc în mod permanent de a lega fenomenul muzical de viața societății, de a interpreta imaginea artistică drept un mijloc de cunoaștere și de reflectare a realității.

Desigur, toate rezultatele obținute nu constituie decît un început, și în toate ramurile muzicologiei sînt încă multe de făcut. În domeniul esteticii, în afară de unele studii apărute în revistele noastre de specialitate, care tratează aspecte parțiale ale aplicării esteticii marxist-leniniste la fenomenul muzical, lipsesc încă lucrări mai ample care pot constitui un ajutor real în munca de creație a compozitorilor iar pentru iubitorii de muzică un mijloc de orientare și o mai bună înțelegere a muzicii.

În domeniul folclorului lipsesc încă lucrări de sinteză privind specificul structurii melodice, metrico-ritmice a muzicii populare, a principiilor de înveșmîntare armonică și polifonă a ei, lucrări tratînd despre problema intonației, specificului ei și transformările care intervin în decursul timpului. O mare lacună a muzicologiei noastre constă în faptul că lipsește încă o istorie a muzicii.

Realizarea ei va întîmpina dificultăți pînă cînd întregul material documentar (manuscrise, prim tipărituri) nu va fi scos la lumină, material adunat și sistematizat prin contribuția unui număr mare de cercetători.

O istorie a muzicii, desigur nu se reduce la o simplă înșiruire cronologică de date, ci trebuie să reprezinte o interpretare marxist-leninistă a datelor și documentelor legate de procesul complex de dezvoltare a muzicii, în strînsă legătură cu dezvoltarea societății însăși. Ori dificultățile principale pe care le întîmpină în munca lor cei ce se străduiesc să scrie o istorie a muzicii, constă în numărul încă insuficient de date și documente, a căror adunare constituie o muncă grea și migăloasă, care constituie sarcina unui număr corespunzător de cercetători. În privința aceasta vreau să dau un singur exemplu : puținele lucrări de specialitate scrise pînă acum aproape că nu pomenesc nimic despre cultura muzicală a celor două Principate în epoca feudală. Dar iată că investigații făcute recent, au scos la iveală o serie de date privind legăturile muzicii din epoca aceea între Principate și Transilvania.

Este semnificativ faptul că George Breazul, autor al unor studii muzicologice de bază, prima figură marcantă a istoriografiei muzicale românești contemporane, model în ceea ce privește exactitatea informațiilor, a trebuit să-și consacre cea mai mare parte a activității sale adunării datelor, neputîndu-se sprijini pe munca unor cercetători dinaintea sa.

Surse de informație de mare importanță în privința trecutului nostru muzical le reprezintă cronicile, comentariile și însemnările călătorilor străini care au trecut prin țările românești. Acest material informativ a fost preluat în parte de oamenii noștri de știință din domeniul istoriei generale.

Situația în privința unei munci de investigație a izvoarelor de informație a strîngerii și publicării documentelor, din arhive, biblioteci, de la persoane particulare etc., a început să se îmbunătățească în ultimii ani.

Doar cercetarea periodicelor, revistelor și ziarelor, în privința datelor muzicale pe care le conțin, este un fapt împlinit, de asemenea grație sprijinului Uniunii compozitorilor a început în ultimii ani o muncă, deși încă sporadică, de cercetare a documentelor aflate în Biblioteca Academiei R.P.R., Arhivele Statului, arhivele mînăstirilor etc.

În actuala etapă de dezvoltare a muzicologiei noastre, munca se desfășoară concomitent pe mai multe planuri ; în afară de cea de cercetare și de realizare a unor lucrări de specialitate din diferite sectoare, majoritatea membrilor secției de muzicologie desfășoară o susținută activitate de conferențiari. În afară de C.R.C.C.S., Universități Populare, case de cultură, în ultimii ani s-a mărit considerabil și numărul de conferințe ținute la fabrici și uzine, în urma interesului din ce în ce mai mare al unui larg cerc de iubitori de muzică.

Intensificarea crescîndă a vieții muzicale din țara noastră, a activității profesionale și a mișcării muzicale de amatori, impune muzicologilor o activitate sporită. Dar față de această creștere continuă a sarcinilor nu crește în mod corespunzător și numărul muzicologilor.

Se pune în mod tot mai stringent problema reînființării secției de muzicologie din cadrul Conservatorului. Viitorii absolvenți ai secției de muzicologie vor putea fi antrenați în migăloasa muncă

de studierea documentelor privitor la trecutul nostru muzical. Referindu-mă la lucrările prezentate biroului secției numai în ultimii ani, trebuie să arăt, că în 1960 au fost prezentate 81 de lucrări. Din acestea au fost achiziționate 41 iar tipărite 15. În 1961 au fost prezentate 128 de lucrări, achiziționate 23 și tipărite 19. În 1962 au fost prezentate 72 de lucrări, achiziționate 13 și tipărite 32. În 1963, au fost prezentate 100 de lucrări, din care au fost achiziționate 8, tipărite 28, în total deci biroul secției de muzicologie s-a ocupat în acești ani de 381 de lucrări, din care au fost tipărite 94, achiziționate ca material documentar 147, iar 140 au fost înapoiate autorilor spre a fi îmbunătățite.

Adeseori munca biroului este îngreunată de faptul că unele referate ajung la concluzii contradictorii sau au un caracter de complezență. În asemenea cazuri la referenții din afară de birou, se mai adaugă și referatul unuia dintre membrii biroului desemnat după specialitate. Desigur în acest fel munca biroului secției de muzicologie are specificul ei, deosebit de acela al secțiilor de creație în care o lucrare poate fi audiată în același timp de întregul colectiv, putîndu-se trage concluzii imediate asupra valorii și asupra unor eventuale deficiențe de remediat. Din experiența acumulată pînă acum din realizările și rămînerile în urmă și din constatarea cauzelor acestora, se pot extrage învățăminte pentru o mai bună organizare în viitor a activității muzicologice multilaterale din țara noastră.

Viorel Cosma

Nu putem să nu remarcăm că abia în anii regimului nostru, datorită excepționalelor condiții materiale, s-a născut cu adevărat funcția de muzicolog și critic muzical, noțiune pe care dicționarul trecutului refuzase s-o cuprindă.

Sensul activității noastre s-a afirmat din clipa cînd Uniunea compozitorilor ne-a încredințat sarcini de răspundere în mișcarea artistică de masă, în viața de concert, în opera de educație muzicală a publicului larg.

Creînd în anul 1959, împreună cu Consiliul Central al Sindicatelor, Universitatea de cultură muzicală, Uniunea compozitorilor a găsit o cale de legătură cu masele, aportul tinerilor critici și muzicologi dovedindu-se necesar în reușita acestei inițiative. La tribuna Ateneului au urcat pedagogi muzicali de un tip nou, muzicieni entuziaști, conștienți că întreprind o sarcină de onoare. Cifra de 2.000 de cursanți înregistrată în anul școlar trecut, a dovedit reușita unei acțiuni ce a stimulat forțe creatoare din rîndul Uniunii compozitorilor.

Tipărirea ciclului de lecții redactate de conferențiari a însemnat una din cele mai pozitive manifestări editoriale în procesul de ridicare a nivelului muzical al maselor.

Desigur că nu ne declarăm mulțumiți cu aceste rezultate, noi sarcini desprinzîndu-se din darea de seamă.

Reînființarea secției de muzicologie la conservator ni se pare o problemă de maximă urgență în asigurarea ritmică a cadrelor menite să analizeze fenomenul artistic și să-l popularizeze în țară și peste hotare.

Aș sugera Ministerului Învățămîntului să studieze posibilitatea creării unei catedre de estetică muzicală și muzicologie pe lîngă Universitate.

Tot pe linia necesităților urgente se situează reapariția publicației periodice intitulată „Studii muzicologice". Aceasta a constituit o școală a tinerilor muzicologi, a oferit o bază de publicare a instrumentelor de lucru indispensabile redactării istoriei muzicii romînești.

Editura muzicală are menirea, cred, de a publica un corpus de documente muzicale romînești. Multe sînt greu accesibile, altele se află în colecții particulare, în centre diferite, chiar în țări străine. Adunarea, sistematizarea și publicarea documentelor muzicii noastre aflate în arhivele de peste hotare, rămîne iarăși o problemă care merită întreaga atenție.

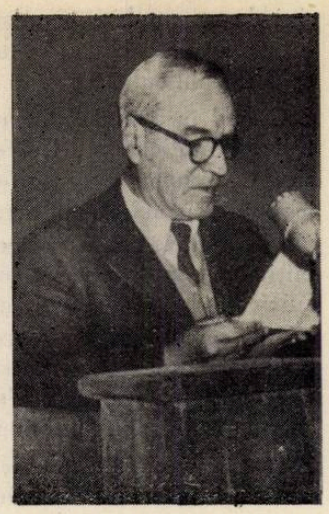
Aș sugera ca începînd din anul 1964 să se organizeze o sesiune de comunicări științifice, paralel cu seria de concerte, consacrată lui George Enescu.

Fructuoase s-au dovedit descoperirile privind relațiile muzicale ale poporului nostru cu popoarele vecine. Ele ar trebui continuate în viitor.

Propaganda muzicii romînești în cercurile largi de auditori din țara noastră și de peste hotare, merită o atenție sporită.

Muzicologilor le revine sarcina de a redacta cît mai curînd posibil o istorie a muzicii romînești, capabilă să consemneze uriașul avînt al creației contemporane și tradiția artistică națională.

Sabin Drăgoi



Cîntecul popular a fost apreciat şi folosit ca bază de creaţie în operele înaintaşilor noştri încă din a doua jumătate a secolului trecut, concomitent cu începerea culegerii lui de către muzicieni harnici şi patrioţi care erau conştienţi de importanţa lui în viaţa spirituală a poporului. Dar ca la orice început, şi la noi oamenii mai mult au cules decît au ales. Astfel au confundat la primele încercări cîntecul poporului cu muzica orăşenească, cea din urmă cultivată de lăutari în saloanele boierilor şi negustorilor şi care era o rămăşiţă de romanţe greco-turceşti, influenţată de muzica cultă apuseană, răspîndită de trupele de operetă nemţeşti. Dar astfel de confuzii inerente oricărui început nu s-au petrecut numai la noi, ci şi la alte popoare cu o veche cultură muzicală.

Prelucrarea folclorului de către înaintaşi se mărginea la aranjamente pentru pian şi voce cu pian. Către sfîrşitul secolului al XIX-lea noţiunea de folclor muzical se clarifică, se deslușesc unele genuri neobservate la început, iar cercetătorii, dintre care mulţi compozitori, se orientează spre izvorul creaţiei populare autentice.

Aceştia şi cei ce le-au urmat în primele decenii ale secolului al XX-lea au marele merit de a fi făcut ca pătura cărturărească progresistă, să îndrăgească cîntecul popular îmbrăcat în portul de sărbătoare, făcîndu-şi loc tot mai mult în sălile de concerte diferite, prelucrări de la cele mai simple pînă la unele superioare.

Crearea premiului „Enescu“ şi a Societăţii compozitorilor sub preşedinţia marelui nostru Enescu, înfăptuirea arhivei de folclor muzical în anul 1928, încredinţată mult priceputului folclorist Constantin Brăiloiu, au fost un îndemn pentru compozitori în făurirea artei naţionale.

Concomitent a înfiinţat şi Ministerul Artelor o arhivă fonogramică de folclor muzical, condusă de nu mai puţin priceputul folclorist şi muzicolog George Breazul. Aceasta funcţionînd în condiţii materiale vitrege, nu a ajuns la rezultate atît de însemnate, ca aceea a Societăţii compozitorilor. Cele două arhive stau la baza Institutului de folclor înfiinţat de către regimul nostru democrat popular în anul 1949, azi, completat cu o secţie de etnografie.

Dar înainte de iniţiativa oficială şi după crearea acestor două arhive, numeroşi compozitori s-au afirmat prin valoroase culegeri de folclor muzical. Însă cele mai multe au rămas nepublicate şi astfel nu au putut folosi compozitorilor de obîrşie orăşenească, mai puţin familiarizaţi cu folclorul de la sate. Numai după înfiinţarea Institutului de Etnografie şi Folclor au început să apară culegeri de folclor muzical mai numeroase, oferind compozitorilor şi bogata sa arhivă spre consultare. Compozitorii şi-au însuşit limbajul muzical popular ca şi limba maternă, şi ştiu să se exprime cu uşurinţă, să-şi comunice mesajul, într-o limbă muzicală cunoscută maselor care îi înţeleg şi le îndrăgesc operele.

De la faza incipientă a folosirii folclorului, s-a ajuns la o alta mai înaltă, evoluată, bazată pe cunoaşterea în adîncime a folclorului muzical, preconizată şi realizată de Enescu şi Bartók şi anume la cîntecul popular transfigurat.

Tratarea cîntecului popular şi a elementelor lui, în toate genurile creaţiei muzicale, nu implică limitarea la anumite reţete impuse şi uniforme, ci permite o largă şi variată exprimare individuală, după vederile, simţirile fiecăruia, sau mai bine zis după interpretarea creatoare distilată prin sufletul fiecăruia. Aceasta este cauza pentru care sa ajuns la o tratare individuală atît de diferită şi bogată a folclorului muzical, care nu neagă rădăcina lor puternică unică.

Constat cu multă bucurie efectul generos şi generator pe care l-a exercitat cunoaşterea şi îndrăgirea cîntecului popular asupra compozitorilor şi asupra creaţiei lor.

În calitate de director al Institutului de Etnografie şi Folclor, doresc să-mi exprim satisfacţia că, datorită tocmai acestui cîntec popular, care a oferit resurse nelimitate compozitorilor noştri, s-a făcut un pas uriaş în aceşti 20 de ani, s-a ajuns la nivelul contemporan universal.

Anatol Vieru

Voi vorbi despre cîteva din multele probleme importante care ne preocupă azi pe noi muzicienii, chestiuni care în simplitatea lor sînt dintre cele

mai complexe, constituind subiectul meditației noastre permanente : *compozitorul și viața, compozitorul și publicul, compozitorul față de arta sa.*

Muzica nu iese din meșteșug ; muzica nu vine din muzică, compozitorul se folosește de meșteșugul său dar acesta este doar mijlocul, iar țelul este reflectarea vieții. Dar viața noastră de astăzi este complexă : tot ce vedem în jur, construcțiile materiale (industrie, arhitectură, natură transformată) și în special marea și complexa creștere a omului nou în societatea noastră, toate acestea trebuie să le vedem, să știm să le vedem, să putem distila esența, să le putem oglindi în muzică, pentru a putea întoarce cu cinste muzica noastră celor ce au insipirat-o. Pentru asta, însă, compozitorul de azi nu mai poate fi un simplu meșteșugar, el este un intelectual ; pentru a înțelege viața, el trebuie să fie înarmat cu o viziune justă, cu ideologia marxist-leninistă, trebuie să fie înarmat cu cunoștințe politice, istorice, tehnice, pe cît se poate mai serioase și complexe. Cine vrea să înțeleagă măreția zborului cosmonauților, trebuie să pătrundă cel puțin în oarecare măsură tehnica de pregătire a unei asemenea expediții ; cine vibrează la mărețele transformări care duc lumea spre socialism, trebuie să fie documentat în politica externă ; cine vrea să înțeleagă sublimul luptei pentru pace, trebuie să-și amintească sau să-și imagineze grozăvia războiului ; cine vrea să înțeleagă frumusețea construcției socialismului în țara noastră, trebuie să cunoască bine documentele P.M.R.

Una din cele mai emoționante călătorii pe care le-am făcut în ultimii ani a fost aceea din regiunea Bacăului. Este emoționantă geologia sufletească a acestei regiuni, cu stratificațiile ei arhaice care ne trimit în lumea plină de aromă a lui Creangă și Sadoveanu, cu acelea îmbîcsite și uneori otrăvite dintre cele două războaie — magnific prospectate odinioară de un Bacovia, în fine stratul nou fluorescent al Bicazului pe care un Labiș l-a iluminat cu magneziul talentului său. A exprima toate acestea este un lucru greu și frumos, o sarcină de onoare.

Cunoașterea concretă a vieții rămîne un țel permanent al nostru. Cunoașterea vieții este cel mai bun remediu contra tehnicismului și meșteșugismului muzical îngust. Cine cunoaște, simte și dorește să exprime viața, își poate permite să fie îndrăzneț în arta sa, căci cunoașterea scopului îi luminează drumul realizării artistice.

Sîntem și rămînem profund diferiți de acei decadenți burghezi care în numele unei concepții estetizante, de salon, preferă să scoată muzica din naftalină, din cărți, din abstracțiuni neasociate la realitate, din deget.

De asemenea, nu putem fi de acord cu ideile acelor compozitori din Occident care fac abstracție de public, scriu adesea nu *pentru* public, ci *contra* lui, ba chiar teoretizează disprețul față de public, nu putem fi de acord cu cei ce scriu pentru a epata. O asemenea concepție nu și-ar putea găsi loc la noi ; ea nu ar avea teren de dezvoltare. Ne scriem muzica pentru oameni, pentru public, în primul rînd pentru publicul nostru, care este altul decît acel de ieri și care se situează mereu la un nivel mai înalt de exigență.

Cred însă că nu trebuie să facem din accesibilitate un fetiș. Aș spune că ne interesează accesibilitatea cîștigată cinstit, prin lucrările de valoare, durabile, prin lucrări cu miez din care sensibilitatea variată a auditoriului va selecta straturi mereu diferite de expresie muzicală.

Sîntem împotriva celor care spun că muzica bună va putea fi înțeleasă abia de posteritate. Nu e mai puțin adevărat că adeseori prima impresie a unei lucrări muzicale se poate decolora cu timpul. Cred că în realitate muzica are nevoie și ea de un anumit „rodaj", cred că întotdeauna e bine să vedem ce se întîmplă cu lucrările muzicale la cîțiva ani de la creare. Așa găsim lucrări care au pus probleme la început, care au trezit discuții și chiar obiecțiuni, dar care s-au înrădăcinat cu timpul în viața muzicală, s-au dovedit a fi accesibile, durabile, plăcute publicului. Dacă nu au plăcut dintr-o dată, au izbutit în cîțiva ani să facă plăcere miilor de oameni. Dimpotrivă, alte lucrări care în primul moment au entuziasmat, s-au dovedit curînd a fi slabe, dînd o satisfacție superficială auditoriului ; de aceea ele nu s-au menținut în viața muzicală.

În cuvîntul său, vorbitorul s-a referit la unele tendințe de absolutizare a unor modalități de exprimare, la subiectivismul care s-a manifestat în aprecierea unor creații muzicale. De asemenea a făcut o serie de aprecieri asupra modului în care s-au desfășurat unele dezbateri de creație, subliniind că asemenea probleme n-au fost în suficientă măsură ilustrate în darea de seamă.

Totodată, A. Vieru a insistat asupra necesității întăririi spiritului critic și autocritic în activitatea conducerii Uniunii compozitorilor, a birourilor secțiilor și în genere în desfășurarea dezbaterilor privind dezvoltarea creației.

În construcția noastră economică se desfășoară acum o măreață și încordată luptă pentru calitatea produselor, pentru varietatea și durabilitatea lor. Cred că și în muzică — și să nu ne rușinăm a face o paralelă cu producția bunurilor materiale — trebuie să ne străduim a tinde cu atît mai mult spre *calitate* și *durabilitate*. Publicul are tot dreptul de a cere aceasta de la noi, de a respinge ceea ce e făcut de mîntuială, ceea ce e nefinisat, ceea ce nu corespunde înaltelor cerințe de conținut, de probitate, de calitate artistică.

Cred că dorința de autodepășire, de creștere, tendința spre mai bine este și trebuie să fie una din caracteristicile principale ale compozitorului nostru.

Lupta împotriva mediocrității în creație, spiritul de *autonemulțumire* sănătoasă, atmosfera de efort creator trebuie să ne anime în orice clipă.

În salutul C.C. al P.M.R., Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri, pe care l-am ascultat se spune : „Arta realist-socialistă, care s-a afirmat viguros în anii puterii populare, este profund ino-

vatoare. Simplismul și superficialitatea îi sînt străine ca și inovația sterilă, preluarea sau imitarea unor stiluri și maniere care îngustează sfera de pătrundere a operei de artă, îl îndepărtează pe artist de izvorul veșnic viu al vieții, de popor".

Cred că fiecare compozitor trebuie să se simtă mobilizat în acest sens. Fiecare dintre noi trebuie să-și gospodărească, să-și îndrume propria creație în această direcție. Fiecare lucrare nouă să arunce o lumină favorabilă asupra lucrărilor anterioare. Creația trebuie să se ridice ca un edificiu, etaj peste etaj. Altminteri, se poate întîmpla ca dimpotrivă, să descreștem, să nu ne îndeplinim promisiunile primelor lucrări ; în mod aparent paradoxal s-ar putea spune că lucrările unui compozitor se pot *aduna*, dar se și pot scădea una pe cealaltă ; e o misiune nobilă a merge mereu mai sus. Exigențele cresc. Trebuie să ținem pasul cu viața. De asemenea trebuie să veghem asupra *varietății muzicii*.

Creația noastră în ansamblu, trebuie să fie ca un cor armonios pe multe voci, în care compozitorii tuturor generațiilor, tuturor genurilor, oameni cu toate temperamentele, își aduc nota lor specifică.

Tudor Ciortea

Ceea ce se desprinde în mod deosebit din darea de seamă este faptul că în preocupările noastre artistice a intervenit o nouă dimensiune, izvorîtă din problematica vieții de astăzi, care a izbutit să salte nivelul muzicii noastre de la un stadiu anterior de căutări și reușite izolate, la o atitudine colectivă de înnoire și afirmare îndrăzneață.

Este un drum parcurs cu rîvnă, cu cotituri neașteptate, cu perspective semețe. Mai vîrstnicii, pionieri cărora le datorăm respect pentru hărnicia și priceperea cu care au pus jaloanele școlii românești de muzică, înțeleg să-și consolideze prin lucrări mature și viguroase — uneori de o surprinzătoare tinerețe — platforma multiplelor lor eforturi creatoare.

Tinerii noștri compozitori, mai temerari, țintesc drumuri încă neumblate. Le dorim succes deplin, dar îi rugăm totodată pentru binele lor, să nu uite vatra din vale, de unde au pornit cu merinde bune și la care vor trebui să se întoarcă după cuceririle lor.

Vatra aceasta din vale este albia melosului popular, în care am crescut și care ne-a străjuit copilăria. Ei îi datorăm forța și curajul de a folosi un limbaj muzical, care ne distinge și în același timp ne unește — pe linia unei expresii umane sincere — cu popoarele frățești din lumea întreagă.

Nici nu ne dăm bine seama cît datorăm noi geniului anonim al poporului nostru atunci cînd încercăm și ostenim uneori cu o savantă instrumentație, să conturăm și să pecetluim talentul din noi.

Desigur, școala, disciplina, cultura și experiența ne ajută să fixăm pe hîrtie ceea ce voim să spunem. Dar în drumul lung al propriei noastre evoluții e necesar să facem cîte un popas, — și astăzi avem cu toții acest solemn și frumos prilej — și să țintim apoi spre viitorul muzicii noastre. Iată cîteva constatări cu acest prilej.

Trebuie să arătăm că, de fapt, nu ne cunoaștem încă îndeajuns propriul nostru melos popular. Nu distingem — este vorba de noi, compozitorii — întotdeauna valorile lui esențiale, de pseudo-valorile așa ziselor aranjamente. Ne orientăm cu greu prin desișul dialectelor și genurilor folclorice, folosind, de multe ori la întîmplare, din reminiscențe, venite pe undele radio-ului, un mozaic destul de hibrid și alambicat. Și mai puțin cunoaștem însăși viața proprie a acestui folclor, valorile lui sociale diferite (de la cîntecul sătesc și lăutăresc la cel citadin și suburban, fiecare cu specificul și evoluția lui proprie), genuri în care mari compozitori, Béla Bartók și George Enescu au izbutit să creeze valori permanente. Nu ne dăm seama destul de clar de fenomenul de integrare al cîntecului popular cu noi valori de conținut, precum și de fenomenul de dezintegrare (acel „Zersingen" de care vorbesc unii muzicologi germani), fenomen normal pe drumul rotunjimii și al interpretării de influențe diverse, aduse de larga vehiculare a folclorului prin mijloacele tehnicii moderne. Și atîtea alte aspecte necunoscute de noi.

Desigur Institutul de Etnografie și Folclor, acest eminent for de cercetare de faimă universală, este în cea mai bună măsură să ne lămurească asupra tuturor acestor probleme. Dar fișa documentară, culeasă de cercetătorii ei cu atîta migală pe locul de baștină al cîntecului și jocului popular, ar trebui să ne îndemne și pe noi compozitorii să ne cunoaștem mai bine țara și comorile ei artistice.

Cu altă înțelegere și adîncire ne-am întoarce după contactul viu cu fenomenul artei populare pe locul lui de înfăptuire.

Aceeași situație de orientare aproximativă o avem și în domeniul muzicii noastre culte, atît a tradiției cît și a noilor cuceriri din ultimele decenii. S-au scris și au apărut o serie de studii și monografii răzlețe despre viața și opera unor importanți înaintași ai noștri, lucrări care aduc

o contribuție valoroasă la cunoașterea patrimoniului nostru muzical. Revista „Muzica" a publicat, de asemenea, cîteva analize temeinice despre lucrări importante ale lui George Enescu și ale altor compozitori de seamă. Este necesară elaborarea unor lucrări mai cuprinzătoare asupra diferitelor etape de dezvoltare a muzicii noastre, stadiului la care am ajuns, diferențierii calitative între o etapă și alta. Numai astfel vom putea vedea clar rămînerile în urmă, mersul pe loc al unora dintre noi, imitațiile și pastișele fără valoare, dar totodată și salturile în haos și tendința unora de a masca ignorarea — de multe ori voită — a tradiției noastre muzicale, cu încercări factice, lipsite de orice semnificație umană. Aceștia din urmă nu-și dau seama cîte virtualități ascunse zac încă nefolosite în tezaurul folclorului nostru, care trecute prin mîna unor meșteri adevărați, ar îmbogăți cu noi modalități de expresie arta muzicii universale.

Este pe cale — după cîte știm — să apară o istorie științifică a muzicii romînești. Tot astfel se așteaptă — cam de mult — un tratat de armonie și polifonie modală. Desigur lucrul acesta nu este ușor de făcut. Nu se poate cere nici celui mai iscusit dascăl al nostru să toarne un tratat similar fără să aibă înainte o *inventariere* completă a procedeelor folosite de compozitorii noștri înaintași și actuali, urmînd ca abia apoi să fie în măsură să ne dăruie, în spirit creator, o sinteză a cuceririlor noastre pe acest tărîm.

Nu li se poate cere nici compozitorilor noștri să se aplice singuri la o exegeză a propriului lor act creator. Cu totul pe alt plan se săvîrșește investigația științifică, față de zona sensibilă plină de spontaneitate și fantezie a creației muzicale.

Rolul acestor desăvîrșiri aparține muzicologilor noștri actuali și viitori, cărora ar fi de dorit să li se dea posibilitatea să-și adîncească cunoștințele muzicale în cadrul unui învățămînt special de grad superior. Pentru scopul arătat, nu o muncă izolată, răzleață, ci numai munca în colective bine alcătuite și dirijate, ar putea duce la rezultate pozitive. Numai prin eforturi concentrate și conexate cu acelea ale altor foruri de cercetare științifice, ca Academia R.P.R., Institutul de Etnografie și Folclor, institutele similare regionale, conservatoarele etc., se va izbuti să se dea acea sistematică ontologică a muzicii romînești, care ar pune în adevărata ei valoare creația noastră.

Dacă pe lîngă această inventariere a diferitelor modalități de expresie, inspirate din cîntecul popular și folosite în mod creator pe parcursul evoluției muzicii romînești, s-ar întocmi și o statistică a celor mai frecvente formule melodico-ritmice utilizate de compozitorii noștri, am ajunge la unele constatări care ar trebui să ne dea de gîndit.

Există la unii dintre noi un fel de automatism, de repetare în mod mecanic a unor asemenea formule, care dovedesc comoditate, lipsă de fantezie, o insuficientă concentrare și economie a mijloacelor de expresie, și în cele din urmă, o desprindere de viață și de problemele mereu noi, ce se ivesc în mersul înainte al societății.

O evoluție interioară a muzicianului creator nu se obține prin perfecționarea unui anumit meșteșug în învețmîntare, mai mult sau mai puțin izbutită, a unor imagini muzicale stereotipe, înregistrate cîndva și undeva, la întîmplare. Creșterea, pe plan artistic, vine dintr-o zonă mult mai adîncă și se concretizează în teme și idei muzicale obținute cu greu, printr-o confruntare dialectică cu viața și cu noi înșine, în permanentă transformare, mereu alții mîine decît ieri.

Socot deci că a sosit momentul cînd trebuie să depășim stadiul în care unii dintre noi mai stăruie într-un folclorism desuet și sterp. După mostrele de artă superioară în prelucrarea folclorului nostru, pe care ni le-au dat cu aproape o jumătate de veac un Enescu, un Bartók și mai apoi Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Mihail Jora, Paul Constantinescu și alții, nu se mai pot admite astăzi încercări de armonizare care amintesc de primii pași, onorabili dar firavi, ai înaintașilor noștri de la sfîrșitul veacului trecut. Există o discrepanță izbitoare între aceste rămîneri în urmă și realizările pline de îndrăzneală ale unor tineri compozitori talentați, care înțeleg să folosească în mod creator unele mijloace de expresie contemporane, altoite pe fundalul muzicii noastre populare.

În acest nou stadiu al vieții noastre muzicale, cred că trebuie să depunem un efort susținut pentru o ridicare generală a nivelului nostru de compoziție, demascînd abuzurile formaliste, dar plivind și neghina care mai stăruie prin ogorul creației noastre.

Tiberiu Olah

Am ascultat cu atenție darea de seamă și m-au impresionat în primul rînd faptele, perspectivele mari care se deschid în fața noastră. Orice artist al lumii ne-ar invidia auzind cifrele și datele care vorbesc de dimensiunile revoluției noastre culturale. Apreciez că darea de seamă a ridicat o multitudine de probleme, pe care le-a tratat la un nivel corespunzător, lăsînd în același timp cîmp larg unor discuții creatoare. De exemplu, s-a vor-

bit în referat despre tendințele subiectiviste în aprecieri, despre tendințele de ierarhizare a compozitorilor. În legătură cu aceasta vreau să accentuez că mai mult sau mai puțin cu toții suferim de această boală a subiectivismului. Preferința noastră față de un stil sau altul, ne determină să lipim o etichetă anumită pe o lucrare. O compoziție este considerată simplistă sau păsunistă, alta abstractă, după aceste gusturi subiective. În fond, în ambele cazuri judecăm după forma exterioară, numai după anumite procedee.

În alte cazuri pornim de la experiența noastră — adică de la modul cum am rezolvat noi respectiva lucrare — și vrem ca lucrarea să corespundă ideilor noastre preconcepute. Desigur că lucrarea de multe ori nu corespunde și noi ne pierdem în aceste probleme minore. Este nevoie și în acest domeniu de o argumentație serioasă.

În continuarea cuvîntului său, atrăgînd atenția asupra necesității de a combate aprecierea bazată pe criterii simpliste, T. Olah și-a exprimat părerea că o lucrare muzicală ce-și propune să reflecte o temă majoră poate fi valoroasă chiar dacă folosește procedee tehnice preconcepute ca de pildă cele ale tehnicii seriale.

Avem unele materiale despre gîndirea muzicală a lui George Enescu. Acestea adîncite, dezvoltate, ar putea constitui o bază de discuții. Principiile care au apărut în muzica generației mai vîrstnice și generației mai noi sînt teme de interes general, care dezbătute științific, în colectiv, ne-ar fi de folos tuturor, dar mai ales generației celei mai tinere, studenților de la Conservator. Cu această ocazie s-ar lămuri și o problemă foarte importantă, care este încă nelămurită, problema modurilor și modalismului.

Revista „Muzica" ar trebui să aibă un spirit de inițiativă. O discuție cu diferite păreri, chiar contradictorii, în legătură cu problemele legate de practica componistică în paginile revistei ar fi bine venită. Discuțiile publicate ar da o personalitate clară revistei, ar ajuta dezvoltarea spiritului critic, spiritul de inițiativă în domeniul cercetărilor teoretice.

Desigur, aceste probleme trebuie tratate întotdeauna din punct de vedere creator. După cum o Sonată de Beethoven nu este genială nu numai pentru că folosește acordurile de septimă, tot așa nu poate fi declarată genială o lucrare numai pentru faptul că folosește moduri cromatice sau suprapuse, diferite planuri modale (sau, după cum spune Enescu: „Folosirea materialului folcloric nu realizează încă autenticitatea caracterelor naționale"). Analizînd procedeele, trebuie să descoperim sensul lăuntric al acestor procedee, vibrația interioară a lucrării, cu alte cuvinte conținutul ei uman. După cum spune și referatul, resursele folclorului nu sînt încă epuizate, pentru că ele nu pot fi epuizate.

În lupta împotriva formalismului, trebuie să trecem — după părerea mea — de la faza de simplă combatere teoretică, care de multe ori repetă teze bine cunoscute dar fără mult aport creator, la faza de combatere concretă. Am dovedit pînă acum cu fapte elocvente superioritatea societății noastre, superioritatea ideilor noastre. Acesta este un îndemn clar la necesitatea dobîndirii înaltei măiestrii, la necesitatea stăpînirii tuturor mijloacelor de expresie ale artei contemporane realiste. Azi, pe lîngă exemplele cunoscute de toată lumea ale marilor inovatori ai realismului socialist, trebuie să dovedim cu noi și noi fapte că adevărata inovație în artă este reprezentată prin reflectarea inovatoare a realității, în transformarea ei revoluționară. Sarcina, după cum spun unii reprezentanți eminenți ai realismului socialist este „cucerirea primului loc în lume nu numai prin bogăția conținutului, dar și prin forma artistică".

Un muzician trebuie să învețe să progreseze neîncetat, căci numai în felul acesta poate înfățișa veridic viața. Artistul de tip nou trebuie să fie multilateral, adînc preocupat de marile transformări din jurul lui, pasionat cercetător al problemelor vieții.

Anii tinereții sînt perioada celor mai intense căutări cu scopul „de a te găsi", celor mai încordate cercetări — și în viață și în muzică — năzuință care trebuie să ducă la un cuvînt propriu în muzică. Atitudinea conștientă față de căutările personale îl ajută pe tînărul muzician lipsit de experiență, să evite greșelile, să-și atingă mai sigur țelul.

Tema proprie luată din viață și dezvoltată — deci sfera de idei personale — trebuie să-și pună amprenta pe întreaga creație. Greutatea constă în alegerea temei din întreaga bogăție și varietate a fenomenelor și găsirea unui mijloc de expresie propriu, menit să o întruchipeze. Această calitate este proprie numai marilor artiști, dar cu toții trebuie să tindem spre aceasta.

Hilda Jerea

Trăim cu toții un eveniment deosebit de important pentru fiecare dintre noi, pentru viața Uniunii compozitorilor, pentru înflorirea mai departe a culturii muzicale romînești.

Roadele oricărei munci în patria noastră socialistă se apreciază după calitatea și cantitatea bunurilor produse, după folosul pe care acestea îl aduc colectivității.

Furnaliștii raportează partidului cîte tone de oțel au țîșnit din cuptoare, colectiviștii cîntăresc în palme aurul grîului pîrguit, iar noi — creatorii de frumos — măsurăm truda noastră creatoare după felul în care operele noastre muzicale seamănă în jurul lor sămînța bucuriei, a înălțării morale o încrederii în viață.

Desigur că discutînd despre rezultatele obținute de Uniunea compozitorilor în acest răstimp, trebuie să le apreciem așa cum a făcuto darea de seamă și discuțiile, în primul rînd după succesele obținute în domeniul creației muzicale.

Totuși, cred că este necesar să ne oprim o clipă și asupra unei alte laturi de activitate și anume — viața obștească a compozitorilor și muzicologilor.

În anii puterii populare s-a format un nou tip de artist, multilateral, a cărui trăsătură fundamentală o constituie împletirea armonioasă dintre munca de creație și cea obștească. În zilele noastre, compozitorul, criticul, muzicologul trebuie să se manifeste tot mai mult ca un educator al societății, ca un propagandist entuziast al culturii muzicale socialiste. Partidul nostru ridică problema formării gustului artistic al oamenilor la rangul de problemă de stat, de problemă a politicii sale generale.

Convinși că legătura cu masele de oameni ai muncii constituie o condiție de bază pentru crearea unor opere realiste, emoționante și de un profund conținut de idei, compozitorii și muzicienii își afirmă din ce în ce mai mult dorința de a cunoaște nemijlocit aspectele multiple ale construirii vieții noi.

Ținînd seama de răspunderea sporită a muzicienilor față de setea de cultură muzicală a poporului, au fost inițiate în ultimii ani căi și metode noi de activitate menite să lărgească viața obștească a membrilor Uniunii compozitorilor, contactul strîns al acestora cu ceea ce ne-am obișnuit să formulăm simplu, dar atît de cuprinzător — viața !

În acest scop au fost organizate numeroase vizite în Capitală și în țară — întîlniri cu oameni ai muncii. Mulți dintre dv. își vor aminti cu plăcere de zilele petrecute în mijlocul colectiviștilor din Dobrogea, Livedea, Valea Călugărească, cu constructorii de vapoare de la șantierele navale Oltenița, în mijlocul studenților aflați în taberele de vară sau cu micii artiști de la Palatul pionierilor.

Între acțiunile organizate de Uniunea compozitorilor pe linia îndrumării mișcării artistice de amatori, mai amintim de audițiile de muzică romînească alcătuite pentru dirijorii diferitelor formații sau de programele muzicale prezentate de către coruri, orchestre și brigăzi la sediul nostru — ansambluri care nu rareori au stîrnit sincera admirație și au adus prin prezența lor un suflu de tinerețe și de voie bună.

De o deosebită importanță pentru activitatea ansamblurilor de amatori a fost înființarea de către Uniunea compozitorilor — în colaborare cu Casa de creație populară — a Centrului de repertoriu, pus la îndemîna dirijorilor, oferindu-le posibilitatea de a cunoaște lucrările noi aprobate de către birourile secțiilor Uniunii.

Menționînd și sprijinul pe care unii compozitori l-au acordat formațiilor de amatori la care au fost repartizați de către Uniunea compozitorilor, putem aprecia că, în general, acțiunile variate și numeroase organizate în acești ani au contribuit într-o mai mare măsură la înviorarea vieții obștești în Uniunea compozitorilor, la cunoașterea mai adîncită de către compozitori și muzicologi a realității înconjurătoare.

Cîteva cifre confirmă în ce măsură colectivul pentru legătura cu masele — desemnat de către Uniune pentru a coordona această muncă — a reușit să angajeze pe compozitori și prin aceasta să-și împlinească obiectivele.

La cele peste 50 de întîlniri cu oameni ai muncii de la orașe și sate au participat numeroși compozitori, din toate generațiile și care creează în diferite genuri ale muzicii. La audițiile de muzică romînească prezentate dirijorilor, au fost interpretate peste 200 de lucrări corale, de muzică ușoară, prelucrări de folclor, piese instrumentale.

Au fost ținute peste 40 de conferințe de către compozitori, critici, folcloriști, muzicologi. în fabrici, uzine, universități, școli, în gospodării colective, în tabere studențești.

20 de coruri, 10 brigăzi artistice de agitație, 5 formații orchestrale, s-au perindat pe scena Uniunii compozitorilor, interpretînd lucrările compozitorilor noștri.

În sfîrșit, la cele aproape 40 de deplasări în București și în țară, organizate de Uniunea compozitorilor credem că nu greșim afirmînd că au fost cuprinși marea majoritate a membrilor din Capitală.

Cu toate aceste realizări, încă nu ne putem declara mulțumiți de calitatea, profunzimea și, uneori, chiar și de eficiența acestor acțiuni.

De pildă, am putea vorbi despre caracterul pronunțat „turistic" al unor deplasări, despre vizitarea prea rapidă, pur documentară a unor importante centre industriale sau agricole ; aceasta nu ne-a îngăduit să aprofundăm impresiile culese și ne-a împiedicat să desprindem esențialul — activitatea, preocupările complexe, trăsăturile morale ale oamenilor pe care i-am întîlnit.

În viitor, deplasările noastre trebuie să fie mai cuprinzătoare, mai dinamice și mai puțin în fuga autobuzelor !

De asemenea, este necesar ca pe viitor să inițiem întîlniri axate pe diferite aspecte de creație, pe teme legate de problemele vitale ale muzicii romînești contemporane ; aceasta pentru a familiariza pe simplul ascultător cu mijloacele de expresie muzicală, cu drumul și tematica muzicii romînești, cu cunoașterea izvoarelor creației muzicale.

Și mișcarea muzicală de amatori trebuie să primească din partea muzicienilor profesioniști o îndrumare mai susținută ca pînă în prezent, aceasta referindu-se atît la recomandarea unui bogat repertoriu cît și la stimularea unui stil de interpretare calitativ sporit.

Inițierea mai multor universități populare cu secții de muzică, în care compozitorii și muzicologii sînt chemați să propage cunoștințe muzicale, merită deasemeni întreaga noastră atenție.

Paralel cu însemnătatea elaborării unor tratate și studii de popularizare a muzicii, trebuie să spunem că, astăzi, cuvîntul viu despre muzică este o verigă deosebit de importantă a legăturii dintre muzicieni și auditoriul larg.

Iată deci forme, metode, căi de împlinire a obiectivelor noastre care se cer, în etapa următoare, a fi ridicate pe o nouă treaptă calitativă.

Să nu uităm că Uniunea compozitorilor este prin structura ei o organizație obștească, iar participarea tuturor membrilor ei la aceste acțiuni, nu numai că este consemnată în noul statut, dar se reliefează tot mai puternic ca o necesitate vitală pentru dezvoltarea personalității fiecărui muzician, pentru lărgirea orizontului său creator, pentru adîncirea izvoarelor sale de inspirație.

Sîntem convinși că în cel mai apropiat viitor această activitate va cuprinde marea majoritate a membrilor Uniunii, toate secțiile, toate birourile sale de creație.

Fiecare compozitor sau muzicolog, prin inițiativa sa personală poate contribui la nobila acțiune de educare muzicală a poporului acordînd sprijinul pe care i-l cere Uniunea compozitorilor.

Aceasta ne angrenează pe toți — compozitori și muzicologi, ca adevărați artiști-cetățeni, să contribuim cu întreaga noastră pasiune, la propășirea culturii muzicale în rîndurile harnicului și talentatului nostru popor.

Octavian Cosma

A fi astăzi compozitor și muzicolog înseamnă a fi stegarul ideilor înaintate, a fi un militant pentru o muzică profundă, legată prin mii de fire de aspirațiile și năzuințele oamenilor muncii din patria noastră. Compozitorii depun eforturi pentru a fi la nivelul acestor deziderate, se străduiesc necontenit să-și lărgească orizontul ideologic, să cunoască viața clocotitoare, să se depășească de la o lucrare la alta și, în ceea ce privește întruchiparea artistică, să dea lucrări valoroase, cu imagini artistice pregnante, vibrante și în același timp mobilizatoare.

Darea de seamă reflectă aspectele esențiale ale activității Uniunii compozitorilor și, cu toate că unele probleme au fost mai puțin aprofundate, trebuie să recunoaștem că, în general, ea a fost cuprinzătoare. Ni s-a prezentat tabloul rezultatelor obținute în ultimii ani și în același timp, o imagine de perspectivă a dezvoltării muzicii noastre în viitor.

Fără îndoială, într-un asemenea material cuprinzător, este posibil ca anumite aspecte să fie mai puțin adîncite.

Astfel, s-ar fi putut vorbi mai mult despre creația simfonică, despre unele simfonii, de pildă cele de Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Walter Klepper, Adrian Rațiu, Ștefan Niculescu și altele, despre unele lucrări de cameră ca Octetul de Tudor Ciortea, Cvintetul de Anatol Vieru etc.

S-a acordat multă atenție problemei specificului național, problemei tradiției și inovației. Compozitorii noștri înaintași, marele Enescu și colegii săi de generație, au demonstrat trăinicia și viabilitatea artei muzicale legate de folclorul patriei noastre.

În luările de cuvînt s-a luat atitudine față de unele încercări timide din creația unor compozitori mai tineri, de a fi cu orice preț originali, „inovatori", riscînd să devină epigonii unor curente și tendințe abstracte.

Fără îndoială, această goană după un anumit stil, o anumită modă, nu poate să ne lase indiferenți și, pe bună dreptate, în darea de seamă și în discuții s-a luat atitudine împotriva unor asemenea manifestări.

De pildă, aș nutri un sentiment de amărăciune — vorbesc ca muzicolog — dacă aș întîlni la noi lucrări de felul celor auzite la Festivalul „Toamna la Varșovia" — 1963. Am ascultat acolo foarte multe lucrări inovatoare, semnate de tineri compozitori din diverse țări ale lumii, tributare în totalitatea lor unor curente moderniste, în special dodecafoniste, post-weberniane și mai ales tributare stilului alcatoric, complet lipsit de orice noimă, unde — citām un protagonist Fr. Miroglio — liberul arbitru al executanților se poate exercita în mai multe momente ale partiturii, cuprinzînd mai cu seamă instrumentația lucrării, diferiți tempi, ordinea sunetelor. Asemenea lucrări seamănă foarte mult una cu alta, nu au nimic comun cu nici o cultură muzicală națională. Ele, fără îndoială, au fost primite cu răceală de publicul varșovian, care se orientează bine și care a aplaudat numai lucrările valoroase. Compozitorii care se înscriu pe această linie sînt epigoni sterili, lipsiți de orice vitalitate, de orice originalitate. Acest epigonism care s-a manifestat într-o măsură restrînsă și în unele creații ale compozitorilor noștri — e vorba de unii tineri, a căror creație cuprinde de altfel lucrări foarte valoroase — a fost cîndva aspru satirizat chiar de unul din protagoniștii modernismului muzical, Schoenberg. În prefața celor trei satire, scrise în 1927, Schoen-

berg spunea că aceşti compozitori se apropie de unii maeştri celebri, al căror nume nu încetează să-l repete şi cărora, în realitate, nu le aduc decît prejudicii.

Nu sînt de acord cu teza afirmată de la această tribună, potrivit căreia în scrierea unei lucrări muzicale sînt indiferente mijloacele de expresie. Nu ne este indiferentă modalitatea în care ascultătorului i se serveşte o anume muzică. Fără îndoială procedeele împrumutate pot fi valoroase, în măsura în care se îmbină organic pe făgaşul tradiţiei. Noi pledăm pentru caracter inovator dar în acelaşi timp trebuie să vedem clar ce este valoros în mijloacele de expresie şi ce ne poate duce la impas. Primordial în discutarea mijloacelor noi de expresie este, finalitatea lor artistică, finalitatea ideologică. Acesta este criteriul suprem, care trebuie să conducă activitatea noastră creatoare.

Asistăm, nu prea des, la apariţia unor lucrări hibride, superficiale în ceea ce priveşte realizarea lor. Sînt unii compozitori care manifestă o mare grabă în scrierea anumitor lucrări. Ar trebui să ne gîndim mai mult, să ne preocupe mai mult probitatea artistică, măiestria şi responsabilitatea. Există unele lucrări, în care aparent se întîlnesc melodii destul de uşor de reţinut. Însă prea puţin în anumite melodii se vădeşte o flacără, o esenţă creatoare. Aflăm unele melodii inexpresive şi putem prevedea lipsa de trăinicie în timp a acelor lucrări. Ne amintim cîte redactări au avut cvartetele lui Beethoven, ne amintim migala pe care o punea Enescu în redactarea lucrărilor sale — la „Oedip" a lucrat 25 de ani. Enescu însuşi, cu modestia sa, dînd dovadă de o înaltă conştiinciozitate, de responsabilitate faţă de publicul auditor, spunea : dacă numărul lucrărilor mele este relativ restrîns, este pentru că am vrut să dau numai ceea ce este mai bun, n-am publicat decît ceea ce am considerat eu un lucru finit.

În această privinţă, marele Enescu trebuie să constituie pentru noi un exemplu.

S-a arătat în darea de seamă că rămînerea în urmă a operei este un fenomen care nu mai trebuie să persiste. Pentru aceasta este necesar ca înşişi compozitorii să manifeste mai multă iniţiativă.

În acest sens mi-aş permite să dau ca exemplu pe tov. Gheorghe Dumitrescu, care, lucrînd cu dragoste pe tărîmul operei, reuşeşte să-şi găsească mereu subiecte de acest gen. Oare atîţi compozitori din diferite generaţii, atîţi compozitori care au dat lucrări de valoare, nu pot găsi subiecte nobile, contemporane, pentru operă şi pentru balete ?

Mi se pare că Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă trebuie să analizeze mai susţinut ritmul în care se pun în scenă creaţiile lirice dramatice originale. Unele teatre de operă şi balet, ca de pildă cele din Timişoara, Cluj, Iaşi şi Braşov, au demonstrat că este posibilă accelerarea ritmului de punere în scenă a lucrărilor noi. Trebuie, în fiecare stagiune, să se prezinte cel puţin o lucrare romînească în primă audiţie.

S-a vorbit aci despre tinereţea muzicologiei. Într-adevăr aşa este. Muzicologia este o ramură născută ca ştiinţă după 23 August, datorită condiţiilor optime create de partid, de statul nostru democrat popular.

Critica muzicală, domeniu în care activează o serie de tineri foarte talentaţi şi revista Muzica trebuie să devină stegari, să depăşească tot mai mult simpla înregistrare a fenomenului muzical, să dea tonul în ce priveşte orientarea, îndrumarea creaţiei muzicale.

Totodată în ce priveşte studiul istoriei muzicii romîneşti trebuie făcut mai mult pentru scoaterea la lumină, cum a arătat tov. Zeno Vancea, a documentelor muzicale. În acelaşi timp însă, aşa cum se subliniază şi în darea de seamă, trebuie acţionat pentru coordonarea activităţii muzicologilor, pentru întocmirea unui plan de muncă în acest domeniu.

În etapa actuală există condiţii foarte favorabile, un bagaj acumulat de lucrări, care permit abordarea unor probleme de istoria muzicii şi chiar a unui tratat.

În acest sens trebuie ca Institutul de istorie al Academiei să manifeste mai multă iniţiativă şi părerea mea este că el trebuie în principal să se ocupe de istoria muzicii.

Trebuie să fim mai atenţi faţă de moştenirea înaintaşilor, să vorbim cu mai multă veneraţie de un Caudella, de un Flechtenmacher, de un Iuliu Mureşianu ţinînd seamă de condiţiile în care au creat aceşti compozitori. Fără contribuţia lor poate că treapta următoare pe care a urcat muzica romînească nu ar fi fost posibilă.

În critica muzicală trebuie să se manifeste un spirit critic mai ascuţit. În general, sîntem chemaţi să manifestăm mai multă dragoste faţă de creaţia colegilor noştri, de munca lor ; în acest fel ne vom bucura de mai multă încredere, atunci cînd vom face aprecieri. Observaţiile critice făcute cu multă principialitate vor fi mai bine primite şi mai uşor recepţionate.

În acelaşi timp însă va trebui să militäm pentru o atmosferă foarte prielnică activităţii creatoare. Tendinţa de intimidare a criticii nu are ce căuta în activitatea noastră.

Dacă de la această conferinţă ne vom examina atitudinea, dacă vom căuta să ne situăm mai puternic pe principiile eticii comuniste, pe principiile eticii caracteristice artistului de tip nou, vom putea elimina micile deficienţe care mai dăinuie.

Va trebui să evităm, să combatem orice tendinţă de exclusivism în aprecierea diferitelor lucrări, orice tendinţă de grup.

Aci s-a vorbit foarte frumos arătîndu-se critic o serie de aspecte din viaţa Uniunii. În acelaşi timp însă în contextul unor luări de cuvînt a existat totuşi o notă de critică mai puţin principială, o notă exclusivistă, care nu are ce căuta în activitatea noastră viitoare.

Trebuie luptat împotriva acestui spirit exclusivist. Trebuie să ne manifestăm grija pentru colegii noştri, căutînd să-i ajutăm, atunci cînd tre-

buie ajutați, prin spirit tovărășesc, prin spirit critic.

Sînt încredințat că bilanțul acestei importante conferințe, darea de seamă, căldurosul salut al C.C. al P.M.R., Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri vor constitui un imbold, un impuls creator ce va contribui la îmbunătățirea muncii în Uniune, la apariția unor creații din ce în ce mai valoroase, corespunzătoare exigențelor crescînde ale oamenilor muncii.

Henry Mălineanu

Istoriograful muzicii ușoare românești nu poate trece peste datoria de conștiință de a înscrie deasupra primului capitol titlul : „Condițiile create de regimul democrat popular pentru dezvoltarea acestui gen în țara noastră".

Ni se pare firesc astăzi să auzim prin radio vocea Ioanei Radu sau a Dorinei Drăghici în casa țăranului colectivist la care am poposit într-o excursie la munte, dar aceasta înseamnă electrificarea și radioficarea satului.

Ni se pare firesc ca tinerii din mii și mii de comune să urmărească la televizorul căminului cultural concertul orchestrei de estradă radio, dar aceasta înseamnă ridicarea la o altă viață a unui tineret ce trăiește azi cu fruntea sus și cu zîmbetul pe buze și ai cărui părinți și-au mai scris desigur, adesea în autobiografie : „fostă slugă la conac".

Mi se pare firesc ca un cîntăreț sau o formație de muzică ușoară, venită din cine știe ce ungher al țării să ajungă în finala concursului de amatori la București sau chiar să ne reprezinte peste hotare, dar aceasta înseamnă grija pentru folosirea permanentă a acestei inepuizabile pepiniere care este talentul popular, transformarea profundă a opticii și a preocupărilor acestui tineret, îndreptățit astăzi să năzuiască tot mai sus.

Va constata istoriograful că, enunțînd aceste adevăruri, a fixat ipso facto și cui se adresează această muzică și ce trebuie ea să conțină.

Putem spune răspicat : în condițiile actuale, în climatul creat, cu mijloacele moderne de răspîndire și cu forma ei ușor accesibilă, muzica ușoară, mai mult ca oricare alt sector artistic, are ca auditoriu aproape 100% din populația țării, cu prioritate tineretul.

Prin caracterul ei, ea este chemată să însoțească viața omului în toate momentele ei.

Conținutul muzicii ușoare îl constituie multitudinea de aspecte, idei și sentimente ale oamenilor muncii, din ce în ce mai cultivați și mai exigenți.

Producția permanentă și calitatea muzicii ușoare reprezintă o problemă de mare importanță. Uniunea compozitorilor a acordat sprijin și înțelegere acestui „gen ușor". Există un sector cu unele probleme absolut specifice, acesta este sectorul muzicii de dans, cu care se confundă uneori greșit, toată muzica ușoară.

Acest sector, venind în directă confruntare, pe toate căile, cu tot ce se produce mai bun în materie pe tot globul, cere o atenție cu totul specială, cu atît mai mult cu cît se adresează mai ales tineretului. Acest sector nu poate înflori fără o justă orientare în ce privește criteriile de promovare a repertoriului romînesc și străin, fără o preluare atentă a valorilor muzicii de dans ce corespunde sensibilității actuale.

Muzica de dans este a tineretului. Să-i dăm ceea ce este specific vîrstei, educîndu-l și învățîndu-l să discearnă.

Creatorii — compozitori și autori de versuri — au obținut succese de seamă. Meritul este cu atît mai mare cu cît succesele lor se datorează calității lucrărilor, în special ale acelora în care primordialitatea ideii și intonația specifică și-au spus cuvîntul hotărîtor.

Facilitatea antrenează pe un drum fără valoare, în căutarea succesului imediat, chiar și pe compozitorii cei mai preocupați de valoarea artistică, de teama de a nu ieși din atenția publică și din modă. Ea stabilește o relație contradictorie între calitate și randament, între calitate și solicitare. Artisticul în creația de muzică ușoară este obligatoriu ; originalitatea, personalitatea nu pot fi înlocuite cu crearea permanentă a „șlagărului" fără valoare, ridicat la rang de dogmă.

Compozitorul cetățean nu trebuie să uite că el este un *instructor* al gustului public și nu un profitor al carențelor acestui gust, de altfel, cultura și gustul, crescînd zi de zi, încep să lase tot mai mult „de căruță" producția fără valoare.

Talentul, nivelul profesional ascendent, munca asiduă, cu discernămînt, sînt adevăruri de neînlocuit. „Ai creion bun ?" „Dar gumă bună ai ?" — m-a întrebat compozitorul Ion Vasilescu acum 20 de ani...

Exigența, gustul, simțul autocritic cresc numai prin cultură și maturitate artistică — de altfel succesul angajează tot mai mult — dar nu putem și nu vom trece peste acel minim, care să dea dreptul la cartea de vizită de compozitor.

Măiestria profesională este obligatorie în toate sectoarele artei, ea este chiar inclusă în noțiunea

de artă și noi vrem și vom lupta că muzica noastră ușoară să rămînă în cadrul artei.

Interpreții — mă refer la cei mai valoroși — au obținut și ei succese mari, atît în țară cît și în străinătate și merită toate mulțumirile noastre pentru contribuția efectivă adusă la succesele muzicii romînești, care au reprezentat și adevăratele lor succese de creație. Păcat că unii din ei uită uneori acest mare adevăr și se risipesc în copieri fără valoare ale unor interpreți — valoroși sau nu — străini, deși e făcută de mult demonstrația că o copie nu poate atinge calitatea creatoare a originalului, că succesul, care nu are un singur drum — poate fi gălăgios, ca un foc de paie, neviabil, și merituos, de prestigiu. Trebuie accentuată diferența dintre „idolii de 6 luni" și profesioniștii conștienți, de carieră.

Dacă în țările occidentale, unde domină interesele materiale uriașe în exploatarea acestor „idoli" cît timp sînt ieftini, există o explicație a facilității, la noi nu pot fi admise ușurința și lipsa de respect față de artă, cu care se acreditează aceste așa-zise „inventii", substituite talentului real și meșteșugului.

E adevărat că funcționarizarea în artă, concesia, exhibiția, ca și rutinarismul și uitarea obligației de înnoire, de ținere a pasului cu vremea, au dat amprenta de stagnare sau desuetudine unor profesioniști, aflați încă în plenitudinea posibilităților creatoare. E bine ca afirmațiile „nou" sau „depășit" să fie făcute cu ceva mai multă grijă, pentru că numai noutatea, lipsită de valoare, nu e o calitate.

Șefii de orchestră — din teatre, săli de concert și localuri — nu sînt preocupați suficient de respectul și sprijinul datorat muzicii romînești.

Forurile de triere și difuzare fac eforturi lăudabile în greaua muncă de selecționare și propagare a muzicii ușoare romînești.

După părerea mea, ar fi foarte utilă crearea acelei comisii unice, axată pe competența și răspunderea Uniunii compozitorilor, cu colaborarea nemijlocită a tuturor forurilor interesate, comisie a cărei hotărîre să fie general valabilă pe tot cuprinsul țării.

O inițiativă foarte utilă ar fi crearea cercurilor „prietenii muzicii ușoare romînești", — cu conferințe și audiții — eventual imprimate, pentru a fi mai mobile, realizarea de articole competente, broșuri, de specialitate, ore de educație specifică la radio. Să nu uităm că vîrsta de abordare a muzicii ușoare a coborît la 10—12 ani, deci educarea este strict necesară și trebuie făcută din timp.

Aportul criticii trebuie și poate să fie considerabil, dar cu obligativitatea competenței.

Conștienți de posibilitățile compozitorilor noștri, sîntem îndreptățiți să le cerem lucrări cît mai valoroase și toți vor fi gata să depună un efort neprecupețit în acest sens.

Sergiu Sarchizov

Una din funcțiile esențiale ale Uniunii Compozitorilor este cunoașterea și promovarea creației noastre contemporane. De ani de zile, noi, compozitorii ne-am deprins să aducem la ședințele de birou ale diferitelor secții totul ce iese de pe șantierele noastre de creație. Și o facem avînd încrederea fermă că vom găsi, de fiecare dată o ureche atentă, o apreciere competentă, un sfat bun. Pentru că oricît de sigur, de impetuos ne-ar părea talentul cuiva, de o vorbă bună tot are nevoie. Această necesitate o resimțim cu toții și greu am putea-o nega : la terminarea unei lucrări (iar uneori chiar în timpul creării ei) simți imperios nevoia de a o arăta cuiva apropiat. Acesta poate fi un prieten bun, dar mai presus de toate este și trebuie să fie Uniunea compozitorilor, printr-una din comisiile sale. De multe ori recomandările primite din partea biroului luminează un aspect care compozitorului însuși îi scapă și contribuie astfel la îmbunătățirea lucrării în timp util, înainte de a fi devenit publică. Alteori verdictul net negativ al biroului, chiar dacă este dureros pentru cel în cauză (și cum ar putea fi altfel ?) se dovedește a fi, în ultimă analiză, un ajutor în munca noastră, orientîndu-ne spre țeluri mai reale. Se știe doar că o mai intensă concentrare creatoare poate fi însoțită, cîteodată, de exagerări subiective care limitează autocontrolul. De aceea, orice s-ar spune, fiecare avem nevoie, din cînd în cînd, de o mînă amicală binevoitoare care să ne mai tragă „de mînecă"...

Birourile secțiilor sînt alcătuite și ele din compozitori, în majoritatea cazurilor artiști de prestigiu, care însă — odată cu competența și autoritatea lor profesională, aduc și o subiectivitate nu mai puțin puternică. Se cunosc prea bine în istoria muzicii atitudini care ni se par stranii astăzi, ale unor mari compozitori despre muzica nu mai puțin mare a altora. Și astăzi chiar cunosc muzicieni remarcabili care-l preferă pe Bartók lui Prokofiev (sau invers), ca și alții care nu suportă, nu suportă organic — aș zice — muzica lui Chopin sau cea a lui Richard Strauss. Avem aici de-a face cu gusturi strict personale, păreri subiective, explicabile în funcție de temperament și

structuri psihice intime. Ele sînt absolut inofensive atît timp cît rămîn în sfera lor specifică şi nu pretind a fi impuse altora.

Lucrurile se schimbă însă considerabil de îndată ce facem parte dintr-o comisie, de creaţie. Aici nu mai avem dreptul de a fi subiectivi. Fiecăruia din noi, în parte, lucrarea ne poate place sau nu, dar aceasta ne priveşte numai pe noi şi nu trebuie să împieteze nicidecum asupra promovării ei. Chiar dacă pe plan strict personal lucrarea iese din sfera gusturilor, a obişnuinţelor, a preferinţelor noastre, aceasta nu trebuie să ne împiedice să încercăm, cu toată rigoarea ştiinţifică şi cu întreaga capacitate de înţelegere de care dispunem, să desprindem valorile reale ale lucrării de cele pe care i le atribuim subiectiv. Lucrul nu e întotdeauna uşor. Este într-adevăr foarte greu, ca în aprecierea produsului unei subiectivităţi date să poţi face cu desăvîrşire abstracţie de propria-ţi subiectivitate. Fără să vrei, aprecierile noastre pot lua întorsătura binecunoscută „Eu aş fi făcut altfel!“ Dar, în felul acesta, putem da naştere la confuzii. Viaţa noastră e din ce în ce mai bogată. Bogate sînt şi resursele creatoare ale muzicii noastre. Multitudinea de scrisuri, de modalităţi de expresie, de personalităţi artistice ce reiese din peisajul muzicii noastre noi, multitudinea soluţiilor artistice prin care se militează pentru o artă realist-socialistă este un simptom de sănătate al vieţii noastre profesionale. Consider că trebuie să ne deprindem a primi cu bunăvoinţă, cu bucurie chiar orice scris care diferă de al fiecăruia din noi, pentru simplul motiv că devenim în felul acesta mai mulţi, mai puternici, mai bogaţi în arta noastră. În fiece nume nou, în fiecare lucrare nouă trebuie să căutăm în primul rînd contribuţia ce o aduce la tezaurul artei noastre contemporane felul specific în care contribuie la creşterea rîndurilor noastre.

Există diferite metode de apreciere a unei lucrări noi, diferite grade de apropiere faţă de ea. E greu să defineşti tranşant metode bune şi altele mai puţin bune. Dar cu siguranţă că una din metodele cele mai nepotrivite, artificiale, rămîne aceea de a ataşa cu orice preţ „eticheta“. Desigur că este important să situăm lucrarea în cadrul unor coordonate stilistice generale, dar aceasta este departe de a fi totul. Nici o muzică nu se naşte pe un teren pustiu, şi continuă mai mult sau mai puţin organic o tradiţie, în orice lucrare se pot recunoaşte, mai vag sau mai clar exprimate anumite filiaţii, anumite puncte de plecare, anumite înrudiri, voite sau nu. Dar nu aceste corespondenţe constituie opera, ci tocmai ceea ce e în afara lor, ceea ce e propriu ei şi numai ei, chiar dacă acest ceva e puţin, foarte puţin ceea ce o deosebeşte de altele, modul specific de reflectare a realităţii, acel cuvînt personal al autorului, dacă un asemenea cuvînt există. A stabili despre o lucrare că e postromantică, strawinskyană sau şostakoviciană, este, poate, interesant, chiar necesar uneori, dar aceasta nu ne spune nimic, nici despre lucrare, nici despre autor, nici despre mesajul de idei ce a urmărit să ni-l transmită. Respiră totdeauna ceva superficial în asemenea metode. Doar e evident că nu e de loc greu, cu o oarecare practică auditivă să intuieşti corespondenţe şi apropieri stilistice reale sau aparente. Cu cît practica auditivă e mai redusă cu atît reflexul de etichetare funcţionează mai rapid. În schimb, cu cît cunoşti mai multă muzică şi cu cît o cunoşti mai în profunzime, devii tot mai conştient de diferenţele specifice şi eziţi în faţa unor corelaţii pripite.

Pentru a fi cu adevărat combativ trebuie să atacăm problema cît mai competent şi concret cu putinţă. Iată de ce nu cred să fie suficient a ne mărgini la formulări aluzive de tipul: „unii compozitori“, unele lucrări izolate, „unele concesii“ etc.

Din păcate, nici darea de seamă nu aduce precizările pe care am fi în drept să le aşteptăm, într-o chestiune de atare însemnătate. Ce eficacitate mai poate avea o asemenea critică „fără adresă“, în care nici cei în cauză nu se pot recunoaşte, în care fiecare poate înţelege ce vrea?

Mă declar cu hotărîre pentru o critică cu adevărat combativă, deschisă, documentată şi împotriva stilului aluziv, declarativ, vag, abstract în critică. Dacă asupra orientării ideologice a unui autor sau a unei lucrări există cele mai mici dubii, sîntem obligaţi să facem de îndată totul pentru a lămuri problema şi a remedia ce este de remediat. Şi cînd spun totul, mă gîndesc la audiţii repetate, serioase, analitice, mă gîndesc la dezbateri largi, principiale, constructive, care să poată folosi atît autorului, cît şi celor ce-l discută.

Materialele apărute nu par să reflecte asemenea dezbateri, pentru că asemenea dezbateri nu au avut loc în timpul din urmă. Eliminarea oricărei incertitudini în acest sens, înseamnă reducerea la minimum a coeficientului subiectiv în părerile noastre. Dar aceasta nu se poate realiza decît în colectiv, colectiv cît mai larg, într-o confruntare largă şi în respectul reciproc al părerilor fiecăruia. Trebuie să folosim de aceea cît mai din plin cenaclurile noastre săptămînale, ca mijloc prompt şi eficace de consultare a colectivului. Să nu limităm aceste discuţii nici în timp şi nici în conţinut, atunci cînd ele urmăresc sincer să aducă lumină în probleme delicate. Un puls mai puternic, mai viu, al vieţii noastre obşteşti ar educa mult mai eficace decît zeci de critici declarative.

Realismul nu poate fi monopolul unui singur artist. Cu toţi tindem către o artă sănătoasă, realistă, chiar dacă fiecare îşi caută calea proprie care să-l ducă spre ţel. Atît timp cît va exista artă vie vor exista, concomitent, soluţii artistice diferite. Aceasta priveşte atît mijloacele de expresie, cît şi raportul dintre tradiţie şi inovaţie. Nici într-o problemă atît de actuală în muzica noastră, cum e aceea a specificului naţional, nu poate exista o soluţie-tip. Să ne ferim, aşadar, de a decreta în mod exclusivist anumite procedee drept infailibile, iar altele drept prohibite, cu atît mai mult cu cît oricînd se poate dovedi că muzica proastă se poate face atît cu unele, cît şi cu celelalte. Să ascultăm, aşadar, cu urechea cea mai atentă, produsul *finit* al eforturilor noastre, sin-

gurul în măsură să definească o reușită artistică.

Trebuie să avem cu toții încrederea că lucrările noastre vor fi examinate nu numai de excelenți muzicieni, dar și de oameni cu mari disponibilități sufletești, capabili să depășească propriile lor gusturi și preferințe, de dragul unui tablou cît mai complet, cît mai real, al vieții noastre muzicale, capabili să găsească în autorul unei noi lucrări în primul rînd *omul*, cu elanul său constructiv, cu personalitatea sa proprie, cu dorința sinceră de a-și spune propriul său cuvînt, de a adăuga propria sa notă la concertul muzicii noastre contemporane. În măsura în care această notă nouă și personală va fi căutată cu discernămînt, cu respect, în care gradul de realizare artistică a lucrării va fi stabilit pe făgașul prescris ei de către *autor*, iar nu pe acela pe care am fi, poate, înclinați să i-l substituim noi, în aceeași măsură viața noastră de creație va respira un aer sănătos.

Mihai Brediceanu

Dezvoltarea artei muzicale este de neconceput fără o strînsă legătură între creatori și interpreți. Dacă acest lucru este permanent valabil, el este pus într-o lumină și mai puternică în zilele noastre. Noi nu sîntem aici numai interpreți și compozitori, ci în primul rînd artiști, trăind într-o orînduire socială nouă. De aceea arta noastră trebuie să reflecte cele mai avansate idei.

Pentru artiștii de operă și balet această îndatorire implică eforturi pe mai multe planuri. Ne-am străduit ca interpretarea soliștilor, ansamblurilor, cadrul scenografic și calificarea compartimentelor tehnice, să fie puse în slujba unui repertoriu cît mai bogat și mai variat.

În preocupările noastre, un loc aparte l-a ocupat creația românească de operă. Considerăm promovarea lucrărilor românești ca o datorie patriotică și cetățenească. În patrimoniul cultural al poporului nostru există o serie de lucrări de valoare. Începînd cu Oedip, teatrul nostru a adus pe scenă opere ca: Năpasta de Sabin Drăgoi, O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu, baletele La piață de Mihail Jora, Priculiciul de Zeno Vancea. Da asemenea, teatrul nostru a prezentat operele Ion Vodă cel Cumplit, Răscoala, Fata cu garoafe — aceasta din urmă fiind prima operă cu subiect din mișcarea muncitorească. Și, de asemenea, baletele Călin de Alfred Mendelsohn și Haiducii de Hilda Jerea. În prezent se repetă baletul Iancu Jianu de Mircea Chiriac și o operă pentru copii Motanul încălțat de Cornel Trăilescu, care se va prezenta pînă la data de 15 martie.

În această direcție a continuării unei tradiții de artă lirică românească, mai avem multe de făcut. Ne gîndim în special la repunerea în scenă a unui însemnat număr de lucrări ale unor compozitori înaintași, care au văzut înainte cu ani de zile, lumina scenelor românești la București și la Cluj. De pildă, opere de Zirra, Constantin Nottara, Tiberiu Brediceanu, Nona Ottescu etc.

În privința libretelor am sugera compozitorilor să-și îndrepte atenția spre literatura românească contemporană, spre unele romane și piese de teatru interesante, cu puternică acțiune dramatică. Să căutăm acolo surse de inspirație, nu în librete speciale, alcătuite adesea hibrid și nevaloroase.

Pe de altă parte, considerăm insuficientă legătura noastră cu Uniunea compozitorilor și salutăm cu multă bucurie inițiativa de a se crea o secție specială de operă și balet. Sîntem primii care îi vom acorda tot sprijinul.

În privința frecvenței unor spectacole românești pe afișul stagiunii noastre, trebuie arătat că ea este uneori aparent mai mică. Însă acest lucru trebuie bine înțeles. Faptul că o operă românească nu figurează un an sau doi pe afiș, nu echivalează cu îndepărtarea ei definitivă din repertoriu. Chiar opere ca „Fidelio", „Maeștrii cîntăreți" au fost retrase temporar fie pentru a reapare pe afiș cînd interesul publicului crește, fie pentru a fi dotate cu o nouă distribuție sau punere în scenă.

O lipsă care privește pe compozitori este aceea că uneori, lucrările cu care se prezintă în fața colectivelor, nu sînt suficient finisate. Ca oameni de specialitate știți ce înseamnă pentru un colectiv, pentru o orchestră în special, de a veni cu materialul necorectat, cu orchestrația nedefinitivă. Dacă vreți să aveți dragostea interpretului, este de dorit ca compozitorii care scriu opere, să vină mai mult la operă, în mijlocul interpreților. Noi vă primim cu bucurie.

Tot în legătură cu popularizarea creației de operă, critica și muzicologii ar putea da un sprijin mult mai eficient în acest sens. Consider că o singură cronică la o lucrare românească este insuficientă ca s-o popularizeze și ar fi de dorit să se reia cronica la o nouă interpretare și la un interpret principal, să se reamintească publicului existența operei respective. Numai astfel vom putea populariza creația de operă românească și publicul, într-adevăr, va avea o frecvență mai mare la aceste spectacole.

Dorim o colaborare tot mai strînsă, pentru crearea de opere și balete valoroase, contemporane ca temă și ca limbaj muzical și asigurăm că vom face totul ca aceste lucrări să fie prezentate pe scena noastră la cel mai înalt nivel interpretativ.

Ovidiu Varga

În lumina cuprinsului atît de bogat şi multilateral al dării de seamă, îmi propun a aborda două probleme actuale ale culturii noastre muzicale : problema originalităţii naţionale şi aceea a funcţiei ei contemporane.

Dacă făurirea culturilor socialiste este un proces obiectiv,care se desfăşoară conform legilor generale ale construcţiei socialiste, procesul de făurire a fiecărei culturi socialiste în parte este un proces inedit, original, inimitabil şi nerepetabil, determinat de condiţiile social-istorice şi culturale ale fiecărui popor, de particularităţile psihice ale fiecărei naţiuni.

Este cunoscută, de altfel, diversitatea şi originalitatea contribuţiilor culturilor naţionale în genere la patrimoniul culturii universale. Cît de săracă şi uniformă ne-ar fi apărut cultura universală dacă lucrurile s-ar fi petrecut altfel !

De asemenea este cunoscut faptul că prin circulaţia valorilor culturale au existat şi vor exista influenţe între culturile naţionale ale diferitelor popoare, dar aceste influenţe trebuie să fie de natură a fi asimilate şi integrate organic în cultura originală.

Putem constata cu îndreptăţită mîndrie că, în ansamblul ei, muzica noastră, în toate genurile, aparţinînd personalităţilor din toate generaţiile, este o creaţie originală, care începe să se impună din ce în ce mai mult şi pe plan mondial. Nu întîmplător creaţia enesciană şi în special acele lucrări care au o pregnantă originalitate naţională, apar mereu mai frecvent în programele concertelor din diferitele ţări.

Prin originalitatea naţională contemporană a muzicii noastre, înţeleg atît trăsăturile limbajului muzical în infinitele modalităţi de realizare, în forme şi genuri diverse, de către personalităţi creatoare diverse, cît şi în planul sferei tematice, al conţinutului de idei şi sentimente proprii poporului nostru.

Omul societăţii noastre noi, care se desăvîrşeşte ca un creator conştient şi original, trăieşte o viaţă mereu mai intensă, mai complexă, mai multilaterală, mai bogată în idei noi, în visuri îndrăzneţe, cu sentimente profunde, cu elanuri înaripate, cu emoţii intense, cu pasiuni înflăcărate, în care patriotismul socialist se îmbină armonios cu umanismul cel mai înaintat.

Acesta este eroul contemporan al artei noastre muzicale. Imaginea unor asemenea eroi se cuvine a fi cunoscută şi zugrăvită în mai mare măsură în muzica noastră, nu numai în cea cu program sau cu text ci şi muzica noastră simfonică şi de cameră.

În lumina unei asemenea imagini a eroului contemporan, trebuie să căutăm şi mijloace de expresie corespunzătoare.

Este clar că militînd pentru originalitatea contemporană naţională, a conţinutului creaţiei noastre muzicale, trebuie să militäm şi pentru originalitatea contemporană a mijloacelor de expresie, a limbajului muzical.

Nu ne pronunţăm în principiu împotriva nici unui mijloc de expresie care contribuie la îmbogăţirea capacităţii de a dezvălui şi comunica într-un mod artistic, original şi convingător, conţinutul de idei, de sentimente, de imagini, izvorît din contemporaneitatea socialistă. Ne pronunţăm însă împotriva tendinţelor de sărăcire a mijloacelor de expresie, de dezumanizare a acestora, de despersonalizare a muzicii, de reducere a acesteia la elementele ei senzoriale.

Dacă noul, originalitatea din sfera conţinutului de idei ne sînt oferite de însăşi viaţa clocotitoare din jurul nostru, noul şi originalitatea din domeniul formelor, genurilor şi mijloacelor de expresie trebuie să fie rezultatul procesului de elaborare a unităţii dintre conţinut şi formă.

Sînt convins că avem capacitatea de a aduce o contribuţie originală şi la îmbogăţirea altor forme şi genuri muzicale, cu lucrări contemporane, ca de pildă : aria de concert, scena de balet, variaţiuni pe teme folclorice sau revoluţionare, rapsodia concertantă, simfonia coregrafică, dansul romînesc de bal, aria de estradă, suita de estradă şi — de ce nu ? — sonata sau simfonia de estradă.

Diversitatea aspectelor vieţii noastre contemporane poate genera forme şi genuri noi, inedite, în care muzica, teatrul, pictura, coregrafia, cinematograful, cu toată gama de mijloace tehnice contemporane, să se realizeze într-o sinteză superioară şi de mare forţă artistică. Sîntem convinşi că ele nu vor întîrzia să apară.

Pe planul originalităţii limbajului nostru muzical, calea noastră sigură a fost şi trebuie să fie aceea a preluării şi dezvoltării celor mai înaintate tradiţii naţionale (folclorice şi profesionale) în care au fost asimilate cele mai valoroase tradiţii ale culturii muzicale universale.

Exemplul strălucit al creaţiei enesciene din toate perioadele sale de creaţie este edificator. Dar cîte învăţăminte mai putem culege încă din moştenirea integrală a creaţiei enesciene, în sensul originalităţii creaţiei noastre contemporane ?

Desigur că originalitatea creaţiei noastre muzicale în conţinut şi formă, nu poate fi concepută static, ca un fenomen închis, finit. În fiecare etapă a dezvoltării societăţii noastre, creaţia

noastră trebuie să se îmbogățească cu idei noi, cu mijloace de expresie noi, capabile să răspundă setei de frumos, exigențelor mereu crescînde ale maselor.

Dacă originalitatea creației noastre muzicale în sfera conținutului și a formei, are un caracter procesual, care sînt mijloacele de îmbogățire permanentă, de contemporaneizare continuă a limbajului muzical, în corelație cu dezvoltarea impetuoasă a societății socialiste în patria noastră și în contact cu culturile muzicale ale altor popoare, în condițiile creșterii permanente a prestigiului țării noastre pe plan mondial?

Darea de seamă consemnează cu justețe că cultura noastră muzicală nu se poate dezvolta în mod izolat de restul culturii muzicale universale. Dar, după părerea mea, în relația între național și internațional circulația valorilor și inovațiilor nu trebuie să fie unidirecțională. Există o experiență valoroasă în practica muzicală a tuturor popoarelor. Din această experiență trebuie să preluăm creator și critic tot ceea ce folosește îmbogățirii proprii noastre experiențe.

Propriul nostru laborator de creație, în contact permanent cu viața și cu creația populară, trebuie să descopere noi idei, noi genuri, noi forme, noi mijloace de expresie contemporane. Un asemenea șantier de creație originală, realist-socialistă, chiar cu o secție experimentală, dacă vreți trebuie să fie Uniunea noastră.

Este nevoie de cunoașterea și dezbaterea științifică a creației și esteticii contradictorii a culturii muzicale burgheze contemporane.

Dacă creația noastră contemporană ne oferă din plin nenumărate exemple de soluții originale melodico-ritmice, armonice, polifonice, orchestrale, arhitecturale, la baza cărora se află valorificarea virtualităților infinite ale folclorului, în care au fost asimilate creator unele dintre cuceririle muzicii contemporane realiste, nu putem rămîne indiferenți față de infiltrarea, chiar izolată, a unor procedee tehnice care *primo:* subminează caracterul de inteligibilitate (nu de accesibilitate), de mijloc de comunicare a limbajului muzical (atematismul — aleatorismul) și *secundo:* duce la despersonalizarea națională și individuală a limbajului muzical (dodecafonismul). În sfera largă a originalității naționale a muzicii noastre realist-socialiste se pot dezvolta multilateral toate personalitățile, indiferent de generație, stilurile, formele, genurile și mijloacele de expresie contemporane realiste.

Muzicologia noastră are capacitatea să descifreze și să combată cu mai multă competență și combativitate, direcțiile avangardismului contemporan și eventualele lui infiltrații în muzica noastră. Desigur, numai și numai la concret. Dar muzicologia noastră trebuie să-și aducă o contribuție originală la elaborarea și consolidarea fondului teoretic al esteticii realismului socialist în domeniul muzicii, prin generalizarea experienței înaintate pe plan național și mondial.

Sarcina elaborării colective a istoriei muzicii romînești din trecut și de astăzi nu mai admite amînare. Mi se pare că în insuficientă măsură critica și muzicologia noastră au uzat de capacitatea de previziune științifică ce trebuie să le caracterizeze și scrutînd viitorul societății noastre, să prefigureze direcțiile de dezvoltare ale muzicii. În acest sens, critica și muzicologia noastră nu trebuie să se limiteze la o activitate constatativă, chiar analitică asupra a ceea ce a fost, ci, ca reprezentanți înaintați ai societății noastre, să analizeze profund procesul complex de făurire a culturii muzicale socialiste, să prevadă și să sugereze căile de dezvoltare spre viitor atît a creației profesionale cît și a celei folclorice. Dar cu aceasta abordăm cea de-a doua problemă pe care ne-am propus-o: funcția contemporană a creației noastre muzicale.

În procesul complex de făurire a culturii noastre muzicale deslușim o seamă de factori ca: creația și compozitorii, interpreții și interpretarea, instituțiile de învățămînt și de difuzare, muzicologia și presa de specialitate și de cea mai mare însemnătate: poporul, marele creator și consumator al valorilor muzicale.

Între acești factori există legături dialectice de interdependență. Se știe că în capitalism acești factori acționează anarhic, cultura muzicală burgheză reflectînd un proces contradictoriu, din planul relațiilor economice și sociale în cel al ideilor și artelor. La noi, în socialism, procesul de făurire a culturii muzicale este un proces conștient, cu obiective clare, științific precizate, în care toți factorii își aduc o contribuție activă, conștientă, social-estetică, prin aplicarea consecventă în practică a politicii culturale a Partidului. De aici și necesitatea obiectivă a dezvoltării armonioase a culturii noastre muzicale.

Consecințele grave ce decurg pentru întregul proces dintr-o funcție fie anacronică, fie atemporală a unuia sau a mai multora dintre factorii corelați, sînt lesne de sesizat.

Analizînd profund dialectica acestui proces, muzicologia noastră are datoria de a semnala orice tendință de ruptură fie anacronică, fie atemporală, care ar apare în corelația dintre factori, dar în mod special în corelația dintre creație și masele largi.

Combătînd tendințele fie anacronice fie atemporale din activitatea compozitorilor, a interpreților, a instituțiilor de învățămînt muzical sau de difuzare, precum și cele din propria sa activitate, muzicologia noastră își va îndeplini cu cinste funcția ei contemporană în măsura în care va influența dezvoltarea armonioasă a celorlalți factori.

Aurel Stroe

Prima problemă pe care doresc s-o pun — fără pretenția de a o epuiza — este aceea a documentării.

Mulți din antevorbitori au subliniat necesitatea cunoașterii adînci a tehnicii de compoziție contemporană.

Într-adevăr, nu avem dreptul să ne pronunțăm asupra valabilității concepției unui compozitor, asupra stilului său sau asupra gradului de realizare a unei compoziții muzicale, decît în măsura în care cunoaștem temeinic lucrarea pe care o discutăm și putem s-o plasăm cu claritate în ansamblul operei compozitorului.

Toate acestea, bineînțeles, ținînd seama de contextul cultural în care se înscrie fenomenul artistic analizat. De aceea, cînd emitem judecăți de valoare, nu este suficient să cunoaștem numai partitura care ne interesează, ci sîntem obligați să cuprindem de la nivelul unei înalte viziuni, întreaga evoluție a muzicii contemporane, cu toate tendințele și contradicțiile ei.

Munca pe plan profesional a compozitorului nu trebuie să se reducă numai la elaborarea creatoare, ci trebuie să includă și o continuă și foarte aprofundată documentare. Și pentru că muzica evoluează și se îmbogățește mereu, investigațiile, studiile compozitorului nu se pot considera încheiate în momentul în care primește diploma examenului de stat de la Conservator. Ea trebuie să continue, asistînd în permanență, activitatea creatoare.

Cum actul creator nu poate exista fără preluarea unor elemente făurite de alți compozitori, înaintași sau contemporani, cum preluarea nu se poate face fără spirit critic și cum spiritul critic nu se poate exercita fără o amplă cunoaștere a tuturor posibilităților oferite de muzică la momentul dat, putem afirma că documentarea este strict necesară pentru însăși aprecierea creației.

Documentarea compozitorului se face prin ascultări repetate de discuri, de benzi de magnetofon, cu partitura și creionul în mînă. De aceea cred că este bine să salutăm mărirea continuă a fondului de cărți privind problemele teoretice și de muzică al bibliotecii Uniunii compozitorilor ca și bogatul fond de muzică românească care se află imprimat în fonoteca acestei instituții.

Din păcate, documentarea noastră în ce privește partiturile de muzică contemporană și imprimările pe bandă magnetică a celor mai reprezentative piese, lasă încă mult de dorit.

S-a făcut foarte mult în acest sens în Uniunea compozitorilor. Au fost foarte mulți compozitori trimiși peste hotare. De asemenea mulți compozitori străini ne-au vizitat. Cred că este necesar să se lărgească contactele între compozitorii noștri și cei de peste hotare.

Aceleași adevăruri privind necesitatea documentării și în ceea ce privește documentarea asupra muzicii compozitorilor noștri.

În acest sens aș avea de făcut o rezervă pe marginea dării de seamă. Deși am fost întru totul de acord cu critica unor fenomene de dogmatism formal, sau de simplism, dar mai ales acelea de formalism decadent, existente în muzica contemporană și a unor influențe izolate, care se pot găsi și în muzica noastră, găsesc că a fost cu totul nejustificat modul abstract, aluziv în care darea de seamă sa referit la aceste probleme.

Poate că uneori ceea ce bănuiam a fi formalist este doar o stîngăcie inerentă unui compozitor într-o anumită fază de dezvoltare, iar uneori chiar o execuție muzicală necorespunzătoare. De aceea, procedînd pripit se pot provoca confuzii regretabile.

Salutăm în referat punerea problemei îmbunătățirii interpretării muzicii noastre și de asemenea sîntem cu totul de acord în ce privește problema difuzării muzicii noastre peste hotare.

În ceea ce mă privește ca compozitor, mă angajez să-mi concentrez toate eforturile pentru a servi muzica noastră românească și îmi propun să nu uit niciodată că muzica mea trebuie să intre în armonie cu cele mai înalte aspirații ale omului și ale vremurilor noastre.

Laurențiu Profeta

Privirea retrospectivă pe care ne-o prilejuiește Darea de seamă constituie o ocazie prețioasă de relevare a principalelor trăsături ce stau la baza

dezvoltării creației noastre și de aceea ea nu este atît o privire în trecut, ci mai ales o privire asupra viitorului, asupra perspectivelor.

Iată de ce cred că este de datoria noastră să medităm la ceea ce însuși timpul a relevat ca fiind esențial, lăsînd deoparte unele din aspectele mărunte, nesemnificative, cu care avem de-a face în activitatea cotidiană și care uneori ne împiedică să discernem cu luciditate ceea ce este într-adevăr esențial.

Mi se pare că din darea de seamă ca și din discuții se desprind cel puțin două aspecte fundamentale.

În primul rînd apare cu claritate faptul că muzica noastră a înregistrat în domeniul creației un mare progres, atît în ce privește adîncirea conținutului de viață cît și creșterea de necontestat a măiestriei profesionale. Acesta este meritul eforturilor creatoare ale tuturor compozitorilor. Alături de maeștri încercați a apărut, în acești ani, o nouă și valoroasă generație de tineri compozitori, care s-a dovedit demnă să ducă mai departe valorile tradiționale ale muzicii noastre.

Al doilea aspect pe care aș dori să-l desprind privește orientarea stilistică a creației noastre.

Cele mai bune din lucrările apărute în acești ani constituie o dovadă concretă a faptului că sub îndrumarea înțeleaptă a partidului noi ne-am orientat just în problemele estetice atît de spinoase pe care le pune dezvoltarea muzicii contemporane.

La noi nu au prins rădăcini serioase, deși semințe au fost aruncate, nici modernismul snob, abstracționist și nici simplismul neartistic șablonard și demagogic.

Frontul creației noastre se prezintă unitar, puternic, ca un front al realismului avansat. Ascultînd recent în cadrul concertelor închinate conferinței noastre lucrări aparținînd unor generații diferite de compozitori, ne-am putut da seama tocmai de această unitate, de trăinicia principiilor realiste și populare ce stau la baza muzicii noastre, dincolo de diversitatea stilistică, firească și necesară.

Această unitate mi-a părut evidentă și m-am întrebat pe ce considerente s-a încercat uneori să fie împărțiți compozitorii noștri în categorii, fie după criterii de vîrstă, fie după născocite categorii și predilecții pentru, pe de o parte, tragic, pe de altă parte idilismul rustic și așa mai departe.

Voi lua din multiplele exemple care se pot da numai două ce îmi par caracteristice, baletul maestrului Jora „Întoarcere din adîncuri" și Concertul pentru violoncel de Anatol Vieru. Cred că ambele lucrări fac cinste creației romînești și se înscriu ca izbînzi de seamă ale principiilor ce ne animă pe toți : bogat conținut uman, formă națională, caracter popular.

Suita maestrului Jora ni s-a părut a fi o manifestare aproape explozivă de tinerețe, prin vitalitatea și fantezia ei, tot așa cum cele mai bune lucrări ale unor tineri ca Stroe sau Glodeanu ne surprind tocmai prin maturitatea lor. Tinerețea maeștrilor și maturitatea tinerilor, iată, un fenomen îmbucurător, o trăsătură prețioasă care există în muzica noastră, pe care o dovedesc cele mai bune dintre lucrările scrise în acești ani, trăsături pe care trebuie să ne străduim a le dezvolta.

Lucrările amintite la care s-ar putea adăuga și altele, ca de exemplu ciclul de 7 cîntece din „Ulița noastră" ale maestrului nostru venerat Paul Constantinescu, sau concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu, precum știm s-au bucurat la recentele concerte de o caldă primire din partea publicului. Rar se întîmplă ca o lucrare simfonică de amploare să fie bisată de la prima audiție.

Iată încă o dovadă concretă a faptului că în lucrările lor cele mai bune, compozitorii noștri au reușit să realizeze acea deplină contopire a măiestriei artistice, accesibilitatea largă — trăsătură de bază a realismului socialist. De aceea succesele lor le simțim ca succese ale noastre ale tuturor.

Schimbul tovărășesc de idei, audițiile, analiza critică a noilor lucrări, documentarea în problemele muzicii noastre contemporane, toată această activitate reprezintă, după părerea mea, principalul în munca Uniunii noastre.

Dezbaterile privind programatismul, contemporaneitatea creației, sau mai recent simpozionul despre mijloacele de expresie s-au dovedit a fi pentru noi toți interesante și instructive. Același lucru trebuie spus și despre multe din cenaclurile în care au fost audiate și supuse unor analize critice, noile lucrări.

În ceea ce privește munca de îndrumare a birourilor de secție, cu toate lipsuri'e care au existat, consider că ea s-a dus în general la un nivel corespunzător, în spirit critic, principial și că a contribuit activ la dezvoltarea sănătoasă a creației noastre, la ierarhizarea judicioasă a valorilor muzicii noastre noi.

Cu toate acestea, în munca birourilor de secție și în special în comisia simfonică, se manifestă încă un stil de muncă pe care l-aș numi „cu amănuntul". Nu am reușit să trecem de la stadiul de apreciere a unor lucrări izolate la stadiul superior de orientare generală a creației.

De asemenea nu s-a reușit întotdeauna ca biroul să aibă principala pondere în dezbateri și cenacle. Multe din discuțiile interesante din birou nu au fost duse mai departe în secții și legătura cu secțiile a fost de multe ori slabă.

Desigur că au existat multe piedici obiective. Ascultarea fiecărei lucrări noi și analizarea ei cere, în special biroului secției simfonice, un mare volum de muncă. Fiecare lucrare în parte trebuie ascultată și analizată și, după părerea mea, unele lucrări mai complexe ar trebui ascultate nu o dată cum se face de obicei, ci de mai multe ori.

Consider totuși că birourile de secții pot și trebuie să fie atrase la rezolvarea problemelor de perspectivă ale genurilor. Aceasta se poate realiza prin îmbunătățirea metodelor și stilului de muncă.

Ar fi bine ca pe viitor să existe un schimb activ de experiență între birouri, munca și metodele lor de lucru fiind urmărite cu mai multă atenție și bucurîndu-se de îndrumarea permanentă și directă a conducerii Uniunii.

În ce privește activitatea de cenacluri, care a avut rezultate pozitive în creația noastră, mi se pare că principala lipsă a constat în ritmul ei inegal; nu a fost tot timpul bine susținută, vie, interesantă.

Cred că pe viitor cenaclurile ar trebui astfel organizate încît să fie asigurată audierea operativă a celor mai importante lucrări noi apărute, punîndu-se astfel la curent cu ceea ce e semnificativ în creația noastră.

Avem de asemenea datoria de a cunoaște tot ce e valoros în creația altor țări.

Este necesar să ascultăm și să discutăm în spirit critic cît mai multe opere muzicale contemporane, atît din creația realistă cît și din orientările care ne sînt străine, dar care trebuie cunoscute și analizate pe baze științifice.

Consider că viața obștească a Uniunii poate deveni mai vie, mai instructivă și atrăgătoare dacă ar fi îmbogățită cu forme noi. Ar fi bine să existe în Uniune întîlniri prietenești în care compozitorii să-și prezinte fragmente din lucrările aflate pe șantier și unde fără formalități și procese verbale să poată afla părerea deschisă a colegilor lor. Cred că aceste întîlniri prietenești ar contribui la eliminarea unor rămășițe ale mentalității micburgheze propice întotdeauna subiectivismului, exclusivismului, rivalităților, suspiciunilor și intrigilor mărunte.

Cred că una din principalele probleme de care va trebui să se ocupe viitorul comitet este aceea a climatului din viața Uniunii.

A doua problemă la care mă refer o constituie genurile simfonice și instrumentale de largă popularitatea a căror importanță a fost pe drept cuvînt subliniată.

Față de progresele realizate în domeniul formelor mari, complexe (simfonice, concerte, sonata, cvartetul), în domeniul formelor simple populare (rapsodia, uvertura, suita, poemul simfonic, piesele scurte simfonice și piesele instrumentale de concert, cantata de mici proporții), în acest domeniu înregistrăm o relativă rămînere în urmă.

Există încă la mulți compozitori, acea specializare îngustă, meșteșugărească, pe genuri. Mulți simfoniști nu scriu decît muzică „grea", uitînd că există și o muzică simfonică ușoară, în timp ce cei mai mulți dintre compozitorii de muzică ușoară se rezumă la formele simple ale genului, uitînd că există și un jazz simfonic.

Am numărat lucrările simfonice și vocal-simfonice trecute pe la biroul secției în ultimii doi ani, în dorința de a vedea în ce măsură au fost abordate genurile de largă popularitate. Din circa 100 de lucrări simfonice și vocal-simfonice, numai 40 sînt cele în forme simple, populare. Această cifră nu reflectă însă disproporția reală, căci ea se referă la lucrările prezentate și nu la cele găsite ca valoroase de comisie. Or, trebuie să arătăm ca un fapt nu prea îmbucurător, că proporția de lucrări slabe este mult mai mare la rapsodii, suite, uverturi decît la simfonii sau cvartete. Se mai întîmplă ca formele simfonice populare să fie abordate ocazional, în grabă și atunci apar lucrări cenușii, de serviciu, tot așa cum se mai întîmplă ca ele să fie abordate de compozitori ce nu stăpînesc încă pe deplin meșteșugul simfonic.

În condițiile socialismului, muzica destinată maselor nu mai poate fi concepută ca în trecut drept un produs minor, de mîna a doua. De aceea este de datoria noastră de a înnobila și îmbogăți acest gen. Și în acest scop trebuie făcut apel la cele mai capabile forțe creatoare.

Cred că noi cei din biroul secției simfonice nu am făcut tot ceea ce ne stă în putere pentru a rezolva această problemă. Anumite teorii ce tindeau să ierarhizeze de pe o poziție artistocratică genurile muzicale au fost combătute la timpul lor. Dar ar fi fost necesare și unele măsuri organizatorice. După părerea mea în fiecare secție ar trebui să existe metode și forme organizatorice care să asigure dezvoltarea armonioasă a tuturor varietăților genului.

Nu mi s-ar părea deloc exagerat dacă secția simfonică va analiza dezvoltarea unor genuri și forme ca: genul concertant, genul didactic, rapsodia, poemul simfonic, uvertura etc. Aceasta ne va ajuta să avem acea viziune clară de perspectivă despre care am vorbit și vom fi în măsură să determinăm acoperirea unor goluri de repertoriu, vom acoperi ca să spun așa sortimentele cerute de consumatorii de muzică, de nevoile zecilor de orchestre simfonice și de amatori, ale radioteleviziunii, casei de discuri Electrecord.

În cadrul genului pe care în lipsa altui termen l-am numit genul simfonic-popular, un loc de seamă îl ocupă prelucrările simfonice de folclor. În acest domeniu, muzica noastră realist-socialistă a obținut frumoase succese prin lucrări ca suita „Cînd strugurii se coc" de M. Jora, dansurile simfonice de Paul Constantinescu, cele trei dansuri de Th. Rogalski și altele.

În ultimul timp numărul lucrărilor de acest gen, capabile să rivalizeze în măiestrie cu cele de mai sus, a fost destul de redus. Sîntem cred cu toții de acord că prelucrarea folclorului nu reprezintă unica modalitate de inspirație din muzica populară și nici nu-i vom acorda primordialitate. În general, cred că nu prea au sens încercările de a stabili primordialitatea unor anumite forme de inspirație din folclor.

Absolut toate formele de inspirație din folclor, de la prelucrarea cea mai simplă pînă la cea mai subtilă transfigurare stilistică în spiritul și nu în litera muzicii populare, toate aceste modalități sînt deopotrivă de necesare și actuale, atunci cînd sînt realizate artistic și la nivelul exigențelor contemporane.

Cred că avem datoria să dăm un nou avînt prelucrărilor simfonice de folclor, gen ce se bucură la noi de o strălucită tradiție și în care școala noastră muzicală a obținut succese mondiale încă de acum o jumătate de veac, cu nemuritoarele rapsodii enesciene. La aceasta ne obligă conștiința noastră patriotică, datoria de a crea o vastă frescă simfonică a folclorului românesc, corespunzătoare neprețuitei zestre de melodii și ritmuri pe care o reprezintă muzica noastră populară.

Îmi exprim convingerea că lucrările conferinței vor contribui la întărirea coeziunii noastre pe o bază principială, partinică, și vor da un nou avînt pasului nostru hotărît pe drumul realismului și umanismului socialist.

Ludovic Feldman

Privind prin prizma activtății biroului secției de muzică simfonică din ultimii ani, a experienței dobîndită într-un timp îndelungat, putem confirma din plin rezultatele pozitive și foarte îmbucurătoare relevate în darea de seamă. Numărul compozițiilor valoroase a crescut substanțial în aproape toate genurile creației simfonice, vocal-simfonice, de cameră vocală și instrumentală, concertante și altele, în mod impresionant față de alte epoci din trecutul muzicii românești.

În unele sectoare — a continuat L. Feldman — se simte necesitatea unui avînt sporit, a unei simțitoare îmbogățiri. Este vorba în primul rînd de genul atît de important al operei și baletului, în special de lucrări axate pe teme contemporane. Desigur că problemele complexe legate de realizarea libretelor, de punerea în scenă a noilor lucrări își vor găsi o cît mai corespunzătoare soluționare. Dorim totodată mai multă muzică simfonică și de cameră cu program, mai multe lucrări în formele simfonice mici, lucrări pentru ansamblurile de amatori.

Ludovic Feldman a făcut apoi o completare la darea de seamă în ceea ce privește genul concertant. În ultimii ani s-au scris în acest gen un număr apreciabil de lucrări bune : concertele pentru pian, vioară, harfă și triplul concert pentru vioară, violoncel și pian de Paul Constantinescu ; concertul pentru viară și concertul nr. 2 pentru pian — executat de curînd cu deosebit succes — de Pascal Bentoiu ; concretul pentru pian de Valentin Gheorghiu ; concertele pentru orgă, vioară, violoncel de Alfred Mendelsohn ; concertul pentru vioară de Dumitru Capoianu ; concertul pentru violoncel al lui Anatol Vieru, distins cu Premiul I la Concursul de la Geneva 1963 ; concertul pentru oboi și două orchestre de Theodor Grigoriu. Față de trecut, cînd acest gen era foarte puțin reprezentat în muzica românească, aceasta înseamnă mult !

Cred că trebuie să acordăm mai multă atenție genului muzicii pentru copii, și în special aceluia, de o importanță deosebită, al muzicii didactice, de care depinde în bună parte educația muzicală a viitoarelor generații de compozitori, interpreți și chiar a amatorilor și iubitorilor de muzică din întreaga țară. Deoarece, precum am arătat, numărul lucrărilor valoroase a crescut mult în aproape toate genurile muzicii noastre simfonice și de cameră, trebuie să îndreptăm străduințele noastre într-o măsură sporită spre o calitate artistică tot mai desăvîrșită. Manifestarea exigenței față de noi înșine și față de colegii noștri va duce fără îndoială la îndeplinirea acestui deziderat.

În continuare, compozitorul L. Feldman a propus unele măsuri pentru intensificarea acțiunii de educație muzicală a maselor, printre care realizarea unui plan de perspectivă de lungă durată care să cuprindă obiectivele de creație în acest sens ca și obiectivele legate de interpretarea și în genere de difuzarea muzicii noastre.

În ultimii ani a crescut numărul compozitorilor noștri, și-au afirmat talentul noi generații de compozitori. Sînt convins — a spus L. Feldman — că atît maeștrii noștri vîrstnici și acei de vîrstă mijlocie, cît și tînăra generație de compozitori, ne vor da o seamă de lucrări de un înalt nivel artistic, care vor rămîne înscrise cu cinste în istoria culturii românești și își vor cuceri un loc de frunte în muzica universală contemporană.

Pentru atingerea acestui țel este necesar să lucrăm mai intens și cu mai multă abnegație, cu mai mult spirit critic și de răspundere.

Aurel Giroveanu

A propus ca Festivalul și concursul național de muzică ușoară să fie precedat de concursuri pe etape menite să selecționeze pe cei mai valoroși interpreți de acest gen și să stimuleze dezvoltarea trăsăturilor personale ale artei lor.

A. Giroveanu a propus conducerii Uniunii compozitorilor de a trasa ca o sarcină a filialelor Uniunii preocuparea pentru atragerea de noi cadre componistice în domeniul muzicii ușoare în diferite centre ale țării. Aceasta se impune cu atît mai mult cu cît în multe orașe activează formații interpretative de acest gen, care au nevoie de un sprijin direct.

În încheiere, el a chemat pe compozitorii ce activează în acest sector să-și lărgească sfera de inspirație cu temele legate de viața înconjurătoare, să acorde toată atenția creării de cîntece lirice și dansuri bazate pe intonația specifică muzicii noastre populare și cerințelor contemporane ale realizării artistice.

Szabo Csaba

A arătat rolul important al ansamblurilor de cîntece și dansuri în promovarea creației originale, a pus accentul pe necesitatea aprofundării de către compozitori a marii bogății a folclorului nostru, tradițional și nou, îndeosebi a acelor trăsături legate de obiceiurile populare caracteristice vieții satului nou, ca de pildă nunțile colective, secerișul etc. S. Csaba a citat printre creațiile valoroase aflate în repertoriul ansamblului de cîntece și dansuri din Tg. Mureș : tabloul coregrafic „Puiul Tîrgului", de Aurel Stroe, Suita pentru cor mixt și orchestră de Tiberiu Olah, sceneta coregrafică „Poarta de aur" de Zoltan Aladar, pe care le-a apreciat ca lucrări scrise cu inspirație și o bună cunoaștere a posibilităților tehnice ale ansamblului. El a propus alcătuirea unei comisii speciale din care să facă parte reprezentanți ai Comitetului de stat pentru cultură și artă și compozitori.

Prin cunoașterea muncii ansamblurilor, comisia va putea să ajute eficient acțiunea de îmbogățire a repertoriului coregrafic și coral precum și de ridicare a calității interpretării.

S. Csaba a relevat însemnătatea activității ansamblurilor artistice în opera de educație a conștiinței socialiste a oamenilor muncii, de formare a gustului și a culturii lor artistice.

Temistocle Popa

Referindu-se la lipsa de spirit critic manifestată de unii compozitori de muzică ușoară, a arătat legătura organică care există și care trebuie dezvoltată în viitor între conținutul optimist, între, expresia veselă, tinerească a muzicii noastre și rezonanța populară a melosului acesteia — ambele trăsături afirmînd originalitatea. T. Popa a sugerat ca în viitor biroul secției de muzică ușoară din Uniunea compozitorilor să aprecieze cu o exigență sporită noile creații, iar, compozitorii care lucrează în acest gen să-și lărgească contactul cu viața maselor.

Citînd printre reprezentanții de valoare ai muzicii noastre ușoare contemporane pe Ion Vasilescu, Gherase Dendrino, Elly Roman Nicolae Kirculescu, H. Mălineanu, ș.a. vorbitorul a subliniat aportul generațiilor de compozitori care s-au

dedicat recent acestui gen. Temistocle Popa și-a exprimat părerea că adevărata satisfacție a muncii artistice vine atunci cînd ai conștiința răspunderii social-educative și cetățenești a acestei munci.

În încheiere, D. Cuclin a făcut unele referiri în legătură cu activitatea de îndrumare a creației desfășurată de conducerea Uniunii compozitorilor și de birourile secțiilor.

Dimitrie Cuclin

Niciodată pînă la instaurarea în țara noastră a puterii populare, n-au fost create pentru compozitorii noștri, condiții de existență și de activitate artistică atît de favorabile, pentru care ne exprimăm recunoștința Partidului Muncitoresc Romîn.

Succesele muzicii romînești pe multe meleaguri ale lumii, atestate de opiniile unor personalități din domeniul artei și criticii muzicale, ne-au situat la nivelul cultural muzical al celor mai de seamă reprezentanți ai străinătății.

Cum nimic din viață nu stă pe loc, ci totul merge neîntrerupt și trebuie să meargă neîntrerupt pe calea progresului, trebuie să cercetăm cu multă ascuțime a conștiinței, mijloacele proprii a ne face să înaintăm în sensul unei cît mai autentice evoluții.

În continuare, Dimitrie Cuclin s-a referit la necesitatea ca compozitorii să aibă în vedere criteriul unei puternice expresivități a muzicii, lipsită de elementul pur decorativ. El a arătat viabilitatea folclorului ca și rolul contribuției individuale la lărgirea cîmpului de inspirație și a mijloacelor de expresie a muzicii.

Trebuie să avem permanent prezent în conștiința noastră rolul social-educativ și umanist al muzicii — a arătat D. Cuclin. El a subliniat că procesul creației muzicale implică în același timp două aspecte între care există un raport dialectic : un aspect general care privește îndatorirea oricărei creații de a contribui la educația etică și estetică a oamenilor și un aspect subiectiv, care privește viziunea, sensibilitatea proprie fiecărui creator. Totodată D. Cuclin a pus accentul pe trăsăturile comune artei diferitelor generații de compozitori din țara noastră, care își află originea în obiectivele estetice comune și în inspirația din folclor — sursă unică și inepuizabilă pentru afirmarea originalității și pentru asigurarea unei maxime expresivități a muzicii.

Emilia Comișel

În condițiile creșterii rapide a cerințelor cultural-artistice ale maselor, sarcinile oamenilor de artă devin din ce în ce mai mari. Creatorii sînt din ce în ce mai mult preocupați să scrie opere valoroase pe care să le înțeleagă oamenii muncii. Ei se străduiesc să-și perfecționeze limbajul muzical care să exprime cît mai veridic și profund noul conținut de viață. Această preocupare are un dublu aspect : pe de o parte, dezvoltarea gustului artistic al oamenilor, pe de altă parte, perfecționarea măiestriei artistice a creatorilor. Sîntem cu toții convinși de importanța cunoașterii profunde a muzicii populare, care stă la baza unei creații originale.

Dar pentru însușirea limbajului muzical al poporului este oare suficientă cunoașterea publicațiilor de melodii populare, a studiilor despre diferitele aspecte, genuri, elemente morfologice, atît de bogate și originale. Unde și cum iau compozitorii contact cu muzica poporului lor ? Cred că ar trebui să intensificăm vizitele compozitorilor pe teren, în sate, în fabrici, pe marile șantiere pentru a asculta muzica vie, pentru a trăi alături de creatorii și interpreții săi. De asemenea cred că muzica populară, varietatea intonațională, ritmică și structurală a ei ar trebui cunoscută din copilărie. În acest scop școlile de toate gradele ar trebui să aibe la bază, în mai mare măsură, creația folclorică, cadrele didactice să aibe o pregătire de specialitate iar programele analitice să dea mai multă atenție acestei arte.

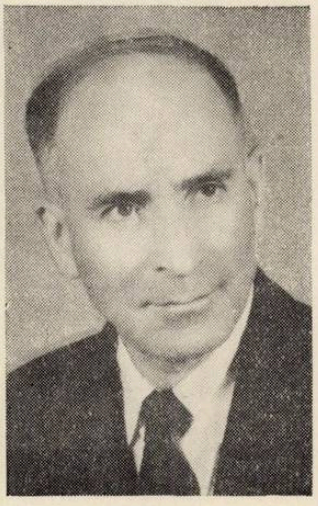
Consider necesar să se prevadă efectuarea unor antologii, însoțite de transcrierile amănunțite ale pieselor. Așa cum compozitorul urmărește după partitură o simfonie sau o altă lucrare, la el acasă ori în sala de concert, este de dorit să asculte și muzica folclorică avînd transcrierile în față.

Ar fi indicată inițierea unor sesiuni anuale de muzicologie, critică și folclor, în care să se pre-

zinte compozitorilor rezultatele obținute în domeniul respectiv. În acest fel s-ar strînge mai mult legătura între creatori și muzicologi, iar muzicologii ar avea satisfacția că activitatea lor ajută la dezvoltarea muzicii romînești.

lor cercurilor de „prieteni ai muzicii". Calificarea muzicală și pedagogică a educatorilor și îndrumătorilor trebuie legată și de faptul că alfabetizarea muzicală generală este azi o necesitate obiectivă și realizabilă.

Nicolae Parocescu



Apreciind darea de seamă ca un tablou îmbucurător al creației muzicale și subliniind printre realizările muzicologiei pe cele din domeniul didactic, a arătat necesitatea unor dezbateri sistematice, organizate, și a stimulării cercetărilor în legătură cu dezbaterea unor aspecte fundamentale ale teoriei elementare și esteticii muzicale. În momentul de față, una din verigile hotărîtoare în dezvoltarea culturii noastre muzicale socialiste, este educația, atît a creatorului (compozitor și interpret) cît și a amatorului, pe baza unor principii estetice și pedagogice noi adecvate progresului general realizat azi în știința educației.

Dar elaborarea unor asemenea principii nu este posibilă fără o aprofundare, fără un progres substanțial în domeniul teoriei muzicii. Cerințele actuale ale culturii muzicale socialiste vor fi satisfăcute numai cu o astfel de contribuție teoretică a muzicologiei noastre. Muzicologia are îndatoriri de seamă în ce privește formarea celui de al doilea factor esențial al culturii muzicale — iubitorul de muzică, auditorul și interpretul amator (formațiile corale și instrumentale, brigăzi artistice, cercuri de prieteni ai muzicii în întreprinderi, instituții ș.a.). Multe întreprinderi au creat adevărate mici conservatoare pentru tineret și pentru copiii salariaților. Manifestările tuturor acestor forme, concursurile pe țară ale amatorilor arată setea de cultură a maselor și, totodată, rolul muzicologilor în ridicarea nivelului lor artistic.

Investigațiile muzicologice propuse ar contribui hotărîtor și la pregătirea pe baze științifice clare, progresiste a dirijorilor de formații amatoare, a instructorilor de brigăzi artistice, a îndrumători-

Diamandi Gheciu

Compozitorul a arătat că din darea de seamă se desprinde stadiul de înflorire — necunoscut în trecut — ce caracterizează muzica noastră contemporană. D. Gheciu a pus accentul pe unele sarcini viitoare ale activității de orientare a creației. Oglindirea realității prin imagini artistice pline de forță și pregnanță cere din partea creatorului cunoașterea profundă a vieții realizată printr-un contact strîns cu aceasta. Măiestria artistică este confirmată de măsura în care opera de artă transmite ascultătorului mesajul său de viață. Limbajul muzical nu se poate situa în afara sferei de înțelegere caracteristică unei societăți date. Nesocotirea eficacității educative pe care trebuie să o aibă opera de artă este strîns legată de goana după ineditul formal, precum și de șablon, de manierism. În concluzie, D. Gheciu a reafirmat criteriul măiestriei artistice ca fiind înalta capacitate a creației de a transmite un puternic mesaj de viață.

Adevărata măiestrie, cea eficientă, singura care interesează sub raport educativ, este aceea care se dovedește capabilă, prin îmbogățirile și inovațiile sale, de a transmite mesajul conținutului. Antipodul adevăratei măiestrii este nu numai platitudinea, simplismul și lipsa de talent în combinarea sunetelor, ci și așa zisa „măiestrie" al cărei caracter abstract și de ordin strict tehnic se situează pe terenul individualismului, ermetismului.

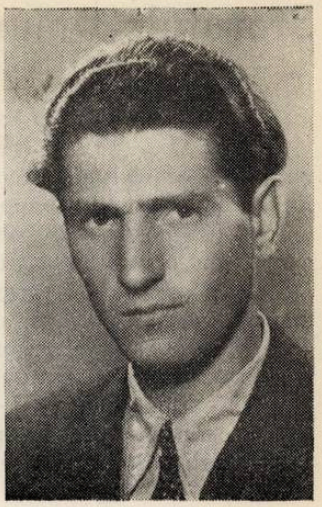
De ce socotim această zisă măiestrie, care în fond este o simplă abilitate, ca lipsită de eficacitate, cu tot incontestabilul „talent" al celor ce o afirmă în mod dogmatic și cu intransigență?

Pentru că ea nu este de natură a comunica un conținut de viață reală, nu emoționează publicul larg, nu intră în sfera de percepere a acestui public. Cînd preocuparea pentru tehnică devine exclusivă, cînd în goana după inedit, ciudățeniile și teribilismul sînt puse pe primul plan, cînd nu se pornește de la bogăția de conținut a vieții sociale, — singura modalitate pentru compozitor de a-și manifesta originalitatea — șablonul și manierismul apar în mod inevitabil. Cum șabloanele sînt limitate ca posibilități, combinațiile arbitrare ale veșnic acelorași mijloace de expresie duc, prin repetarea lor insistentă, la monotonia și, deci, la lipsa de interes. Această monotonie se mai amplifică și prin extrem de rara apariție a agregatelor consonante și excluderea înlănțuirilor logice. Or, utilizarea constantă și exclusivă a disonanței ca element normal și inexistența contrastelor duc la o încordare continuă și la oboseală, care se transformă ușor în plictiseală.

Inovatorii din trecut și inovatorii autentici contemporani au procedat în toate cazurile prin îmbogățirea tradiției, prin dezvoltarea în concepții personale a cuceririlor progresiste ale înaintașilor, iar nici de cum prin negarea totală a patrimoniului artistic existent. Inovațiile lui Beethoven, Wagner, Debussy, Enescu, Prokofiev și ale altora au fost confirmate de posteritate pentru faptul că ele, situîndu-se pe un teren realist, au derivat din transformări progresive, iar nu din speculații abstracte.

De aceea socotim că măiestria, înțeleasă în sensul unei înalte capacități de a transmite un mesaj artistic, trebuie să preocupe pe toți compozitorii noștri.

Traian Mîrza



Folcloristul Traian Mîrza a arătat rolul pozitiv al practicii de vară și în general al contactului studenților compozitori cu viața oamenilor muncii și cu muzica populară. O atenție specială trebuie acordată creației pentru copii, care atît sub aspectul tematic cît și sub cel al realizării artistice prezintă trăsături specifice ce se cer cunoscute temeinic. În acest sens valorile tradiției ca și cele ale muzicii noastre contemporane constituie punctul de plecare.

Subliniind importanța deosebită a contactului compozitorilor cu viața, preocupările și cu practica artistică a copiilor, Traian Mîrza a apreciat că în timp ce creația destinată a fi ascultată de către cei mici este relativ bine reprezentată, repertoriul de cîntece destinat a fi interpretat de către copii se cere simțitor îmbogățit pentru a răspunde cerințelor mereu mai mari din acest domeniu.

Statutul Uniunii compozitorilor din R.P.R.

CAPITOLUL I

Art. 1. — UNIUNEA COMPOZITORILOR DIN R.P.R. este o organizație obștească unică, cu sediul în București, constituită prin participarea liber consimțită a compozitorilor și muzicologilor din țara noastră.

Uniunea Compozitorilor din R.P.R. militează pentru o creație muzicală care, prin conținutul său bogat de idei și prin înalta sa valoare artistică, să contribuie la lupta pentru construirea socialismului în patria noastră, pentru pace și progres social în lume.

Uniunea Compozitorilor din R.P.R. promovează metoda realismului socialist, tradițiile realiste și înaintate ale creației muzicale românești, populare și culte, precum și universale. Ea susține prin toate mijloacele inițiativele creatoare ale compozitorilor și muzicologilor și sprijină dezvoltarea individualităților artistice cu stiluri și moduri variate.

CAPITOLUL II

Scopurile Uniunii compozitorilor din R.P.R.

Art. 2. — Uniunea Compozitorilor din R.P.R. are drept scop:

a) Să contribuie la asigurarea de condiții optime membrilor săi, pentru realizarea unor opere muzicale cu un bogat conținut de idei și de o înaltă valoare artistică;

b) Să sprijine activitatea în vederea cunoașterii temeinice a realității de către compozitori și muzicologi prin participarea activă a acestora la viața și munca poporului nostru pentru construirea vieții noi, în scopul reflectării în operele muzicale a procesului complex de construire a orînduirii socialiste și a formării conștiinței socialiste a omului nou.

În acest scop, să organizeze deplasări ale membrilor săi în întreprinderi și la sate, întîlniri cu oamenii muncii, să acționeze pentru organizarea de concerte populare, audiții, prezentări muzicale, conferințe, sprijinind prin toate mijloacele orice forme de activitate muzicală a maselor, contribuind la educarea muzicală a acestora.

c) Să promoveze principiile esteticii marxist-leniniste în discuții, dezbateri, studii și cercetări în legătură cu creația compozitorilor și activitatea științifică a muzicologilor.

d) Să organizeze schimbul de experiență creatoare, ajutorul reciproc între compozitori, pentru dezvoltarea tuturor genurilor, formelor și stilurilor creației muzicale, în conformitate cu individualitatea creatoare a fiecărui compozitor, prin activitatea secțiilor de creație, a revistei „Muzica", a Fondului Muzical, a Editurii Muzicale etc.

Să contribuie la valorificarea în spirit leninist a moștenirii muzicale din țara noastră.

e) Să acționeze pentru dezvoltarea și susținerea creației muzicale de toate genurile și a muzicologiei, precum și pentru răspîndirea și popularizarea celor mai valoroase lucrări ale muzicii românești și din literatura muzicală universală, clasice și contemporane, la traducerea de lucrări științifice muzicale, colaborînd în acest scop cu organele de stat și organizațiile obștești, precum și cu instituțiile muzicale de toate categoriile.

f) Să dezvolte legăturile cu organizațiile de compozitori și muzicologi din țările socialiste, și cu compozitorii, muzicologii și organizațiile muzicale din celelalte țări, prin întîlniri, participări la conferințe, congrese pe plan internațional, în vederea dezvoltării schimburilor de experiență și pentru adîncirea cunoașterii reciproce și întăririi prieteniei între popoare.

CAPITOLUL III

Membrii Uniunii compozitorilor din R.P.R. drepturile și obligațiile lor

Art. 3. — Membrii Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se împart în două categorii: membri definitivi și membri stagiari.

Art. 4. — Membrii Uniunii Compozitorilor din R.P.R. pot fi acei compozitori (de muzică simfonică, de operă, balet, operetă, de film, de

scenă, de muzică de cameră, de mase, ușoară, fanfară) și muzicologi (critici, esteticieni, teoreticieni, istoriografi, folcloriști, pedagogi) care realizează lucrări muzicale și de muzicologie valoroase.

Pot dobîndi calitatea de membri de onoare unele personalități de prestigiu din toate ramurile de activitate muzicală, pentru merite deosebite în promovarea creației muzicale românești.

Art. 5. — Membrii definitivi ai Uniunii Compozitorilor au următoarele drepturi :

a) să aleagă organele de conducere ale Uniunii Compozitorilor și să fie aleși în acestea ;

b) să participe la discutarea creației muzicale și să-și spună părerea cu privire la creația proprie sau a celorlalți membri ;

c) să beneficieze de toate condițiile de muncă în cadrul mijloacelor puse la dispoziție de Uniunea Compozitorilor, pentru activitatea profesională și susținerea materială.

Art. 6. — Membrii definitivi ai Uniunii Compozitorilor au următoarele îndatoriri :

a) să participe prin întreaga lor activitate la construirea socialismului ; să corespundă prin ținuta lor morală menirii înalte a artiștilor-cetățeni din patria noastră ;

b) să participe la activitatea Uniunii Compozitorilor îndeplinind sarcinile obștești încredințate de organele alese ale Uniunii Compozitorilor ;

c) să achite cotizațiile stabilite de către organele de conducere ale Uniunii Compozitorilor.

Art. 7. — Primirea de membri definitivi în Uniunea Compozitorilor din R.P.R. se face, în afara cazurilor excepționale, numai din rîndul membrilor stagiari, în mod individual, de către Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., în baza recomandării scrise a secției respective de creație sau muzicologie. Primirea se hotărăște cu o majoritate simplă de voturi din numărul total al membrilor prezenți.

Art. 8. — Primirea de membri stagiari în Uniunea Compozitorilor din R.P.R. se face, în afara cazurilor excepționale, pentru compozitori, din rîndul absolvenților de conservator la clasele de compoziție, cu examen de stat și cu lucrări, iar pentru muzicologi, din rîndul absolvenților de conservator, cu examen de stat, din orice secție, care au preocupări și lucrări de specialitate.

Art. 9. — Excepțiile prevăzute la art. 8 și 9 se referă numai la cei care prezintă înclinații, preocupări, activitate și lucrări valoroase, dar nu au studiile muzicale cerute de prezentul statut. Aceștia însă sînt obligați să treacă un examen de specialitate în condițiile hotărîte de Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor.

Art. 10. — Primirea ca membru stagiar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se face în mod individual de către Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., la recomandarea scrisă din partea secției de creație respective sau de muzicologie, și se hotărăște cu o majoritate simplă de voturi din numărul membrilor prezenți.

Perioada de timp după care un membru stagiar poate să ceară să fie primit membru definitiv al Uniunii Compozitorilor este de minimum doi ani de la data primirii sale ca membru stagiar.

Art. 11. — Primirea ca membru stagiar al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se face pe baza următoarelor acte :

a) cererea în scris, individuală ;

b) diploma examenului de stat în specialitate ;

c) memoriul de activitate cuprinzînd date complete asupra activității profesionale și obștești ;

d) lucrări ;

e) referatul scris al Biroului secției de creație respective sau de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Art. 12. — Membrii stagiari ai Uniunii Compozitorilor din R.P.R. au aceleași îndatoriri și drepturi ca și membrii definitivi, în afară de dreptul de a alege organele de conducere ale Uniunii Compozitorilor și de a fi aleși în acestea.

Art. 13. — Acordarea calității de membru de onoare se face direct de către Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Art. 14. — Membrii definitivi sau stagiari, precum și membrii de onoare, vor primi un carnet de membru.

Art. 15. — Calitatea de membru definitiv și stagiar, precum și aceea de membru de onoare al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., se pierde prin radiere sau excludere din rîndurile membrilor Uniunii Compozitorilor. Asupra radierii sau excluderii hotărăște numai Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R., analizînd fiecare caz în parte și luînd decizii cu majoritatea simplă de voturi din numărul membrilor prezenți.

Radierea sau excluderea unui membru definitiv sau stagiar se poate face la propunerea Birourilor secțiilor de creație, muzicologie sau a Biroului Uniunii Compozitorilor.

Art. 16. — Radierea membrilor definitivi și stagiari se poate face în următoarele cazuri :

a) pentru o absență îndelungată, fără motive întemeiate, de pe tărîmul creației și activității muzicale sau muzicologice, exceptîndu-se cazurile de pierdere a capacității de muncă ;

b) pentru neachitarea timp de un an a cotizațiilor ;

c) dacă cere singur, în scris, acest lucru.

Art. 17. — Excluderea sau suspendarea temporară a unui membru definitiv sau stagiar din Uniunea Compozitorilor din R.P.R. se poate face în următoarele cazuri :

a) dacă pierde calitatea de alegător în Republica Populară Romînă prin hotărîrea organelor judecătorești ;

b) dacă a comis sau comite fapte antisociale, dacă s-a făcut sau se face vinovat de activitate potrivnică intereselor poporului, Republicii Populare Romîne, construirii socalismului în R.P.R. ;

c) dacă a comis sau comite fapte incompatibile cu morala cetățenească sau profesională.

Art. 18. — Împotriva hotărîrii de radiere sau excludere, membrul definitiv sau stagiar poate cere Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor revizuirea hotărîrii, sau poate face contestație scrisă direct la Conferința pe țară a compozitorilor din R.P.R.

CAPITOLUL IV

Structura organizatorică a Uniunii compozitorilor din R.P.R.

Art. 19. — Organul suprem de conducere al Uniunii Compozitorilor este Conferința pe țară a compozitorilor din R.P.R.

Conferința se convoacă la interval de trei-patru ani.

Conferința pe țară apreciază activitatea depusă de Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, dă descărcarea acestei activități, dezbate problemele generale ale dezvoltării creației muzicale și muzicologiei, hotărăște asupra modificării Statului, alege Comitetul de Conducere al Uniunii și Comisia de revizie.

Art. 20. — Organul executiv al Conferinței pe țară este Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor, care, în intervalul dintre Conferințe, conduce și îndrumă activitatea de creație și organizatoric-administrativă a Uniunii Compozitorilor.

Comitetul de Conducere este ales prin vot de către delegații la Conferința pe țară, cu majoritatea simplă de voturi din numărul delegaților prezenți.

Delegații la Conferința pe țară se aleg dintre membrii definitivi de către aceștia, pe baza normelor de reprezentare, stabilite de Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor.

Pe baza unei hotărîri luate cu o majoritate de 2/3 din totalul membrilor Comitetului de Conducere, acesta poate radia, exclude și înlocui, între Conferințele pe țară, pe unii din membrii săi, pentru motivele arătate la art. 16 și 17 din prezentul Statut, precum și pentru neîndeplinirea sarcinilor ce decurg din calitatea lor de membri ai Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor prezintă o dare de seamă asupra activității sale, în fața Conferinței pe țară.

Art. 21. — Munca de creație a compozitorilor și muzicologilor se desfășoară în cadrul secțiilor de creație, atît în București cît și în filialele și cenaclurile Uniunii, sub conducerea și îndrumarea directă a Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor își sprijină activitatea de îndrumare și susținere a creației și muzicologiei pe secțiile de creație și muzicologie, pe publicații de specialitate (revista „Muzica"), Editura Muzicală, Fondul Muzical, Magazinele „Muzica" etc. — Acestea activează sub îndrumarea directă a Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor va lua inițiative și va întreprinde orice acțiuni destinate să organizeze, să stimuleze, să promoveze, să îndrume, să susțină activitatea creatoare și obștească a membrilor Uniunii Compozitorilor.

Art. 22. — Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor alege din mijlocul său un Birou, care asigură îndeplinirea hotărîrilor Comitetului și conduce activitatea de creație și organizatoric-administrativă între ședințele de Comitet.

Din rîndul membrilor Biroului, Comitetul alege un președinte, vicepreședinți și secretari, care rezolvă problemele curente ale Uniunii.

Art. 23. — Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se întrunește în mod obișnuit de patru ori pe an, sau de cîte ori va fi necesar.

Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor se consideră valabil constituit, cînd numărul membrilor prezenți reprezintă majoritatea simplă din numărul total al membrilor săi.

Hotărîrile Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor sînt valabile, cînd se iau cu majoritatea simplă de voturi a membrilor prezenți, afară de cazurile excepționale, prevăzute în prezentul statut.

Art. 24. — Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. conduce și îndrumă activitatea de creație și organizatoric-administrativă a filialelor și cenaclurilor Uniunii din Regiuni. Filialele sînt conduse de către un Birou format dintr-un secretar și membri. Membrii birourilor filialelor sînt numiți de Comitetul de conducere al Uniunii.

Secretarii birourilor filialelor fac parte dintre membrii Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor. Cenaclurile sînt conduse de către un responsabil numit de Comitetul de Conducere al Uniunii.

Art. 25. — Comitetul Uniunii Compozitorilor poate înființa, după necesități, noi filiale sau cenacluri, sau desființa pe cele care nu-și justifică existența, din lipsă de activitate sau lipsă de membri.

Art. 26. — Membrii birourilor secțiilor de creație și muzicologie sînt numiți de către Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor, dintre membrii Uniunii.

Art. 27. — Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor poate crea, după necesități, diferite comisii ca organe ajutătoare în munca sa de îndrumare a creației și de rezolvare a problemelor organizatoric-administrative ale Uniunii Compozitorilor.

Art. 28. — Hotărîrile Comitetului de conducere al Uniunii Compozitorilor sînt obligatorii pentru secțiile de creație, pentru filiale și cenacluri, precum și pentru toate organele și unitățile anexe ale Uniunii.

Art. 29. — Conferința pe țară a Compozitorilor din R.P.R. alege din rîndul membrilor definitivi ai Uniunii Compozitorilor o Comisie de revizie, ai cărei membri nu pot face parte din Comitetul de conducere.

Comisia de revizie are sarcina să verifice activitatea economico-financiară dusă de către organele de conducere ale Uniunii Compozitorilor. Ea este aleasă pe același termen ca și Comitetul de coducere.

Comisia de revizie prezintă Conferinței pe țară o dare de seamă asupra activității economico-financiare a organelor de conducere ale Uniunii Compozitorilor.

CAPITOLUL V

Dispoziţiuni generale

Art. 30. — Uniunea Compozitorilor din R.P.R. este o organizaţie obştească cu caracter social-cultural, persoană juridică. Ea se bucură de toate drepturile decurgînd din această calitate şi are toate obligaţiile prevăzute de legile în vigoare cu privire la persoanele juridice.

Uniunea Compozitorilor reprezintă pe membrii săi, compozitori şi muzicologi, în raporturile cu instituţiile de stat şi obşteşti, cu persoanele fizice precum şi cu organizaţiile similare din celelalte ţări.

Art. 31. — Comitetul de conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R. are în subordine şi conduce organizaţii auxiliare cu regulamente proprii, avînd scop cultural sau pentru crearea mijloacelor materiale de susţinere a creaţiei şi muzicologiei, sau pentru ajutorarea materială a membrilor Uniunii.

Comitetul de conducere al Uniunii poate înfiinţa şi alte asemenea unităţi.

Art. 32. — În cadrul activităţii Uniunii Compozitorilor din R.P.R. funcţionează Fondul Muzical al Compozitorilor, înfiinţat prin Decretul Nr. 342/1949, ale cărui sarcini administrative, contabile şi financiare au fost preluate, în baza ordinului Nr. 3400/30 decembrie 1959 al Ministerului Învăţămîntului şi Culturii, de aparatul administrativ propriu al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Prin prezentul statut, activitatea administrativ-financiară a Fondului Muzical se reglementează ca un sector în cadrul activităţii generale a Uniunii Compozitorilor ; fondurile necesare realizării sarcinilor Fondului Muzical vor fi suportate din bugetul propriu al Uniunii Compozitorilor.

Definirea sarcinilor, organizarea şi funcţionarea interioară a acestui sector se face printr-un regulament propriu de funcţionare, aprobat de Comitetul de Conducere al Uniunii Compozitorilor.

Ca urmare a acestei noi reglementări a funcţionării Fondului Muzical, sarcinile acestuia şi ale anexelor sale, precum şi întregul lor activ şi pasiv, constituit în baza Decretului nr. 342/1949 al acestuia ca persoană juridică de sine stătătoare şi în baza hotărîrilor Comitetului Uniunii Compozitorilor, trec în patrimoniul Uniunii Compozitorilor.

Art. 33. — Uniunea Compozitorilor din R.P.R. apără şi urmăreşte drepturile de autor, morale şi patrimoniale ale compozitorilor şi muzicologilor din R.P.R. şi din străinătate, pe teritoriul R.P.R., în baza legilor în vigoare şi a convenţiilor internaţionale, prin servicii centrale, regionale şi raionale.

Uniunea Compozitorilor din R.P.R. administrează (percepe şi repartizează) drepturile de autor ale compozitorilor şi muzicologilor romîni şi străini, în baza legilor în vigoare.

Art. 34. — Fondurile Uniunii Compozitorilor din R.P.R. se realizează din :

a) cotizaţiile membrilor ;

b) subvenţiile acordate de stat şi organizaţiile obşteşti ;

c) veniturile unităţilor anexe ;

d) veniturile provenind din bunurile aparţinînd Uniunii Compozitorilor ;

e) veniturile publicaţiilor Uniunii ;

f) Veniturile provenite din acte de liberalitate (moşteniri, donaţii) ;

g) sumele prelevate din drepturile de autor ale compozitorilor, conform hotărîrii Comitetului de Conducere al Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

h) orice sume cuvenite Uniunii Compozitorilor din R.P.R., în baza legilor în vigoare.

Art. 35. — Uniunea Compozitorilor din R.P.R. poate fi desfiinţată prin hotărîrea Conferinţei pe ţară a compozitorilor din R.P.R., luată cu o majoritate de 2/3 din numărul delegaţilor.

În acest caz, bunurile rămase se predau organelor indicate în hotărîre.

Rezoluția Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R.

Lucrările Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R., care s-a ținut între 12 și 14 decembrie 1963, s-au desfășurat în condițiile etapei de desăvîrșire a construcției socialiste în Patria noastră, ale înfloririi multilaterale a industriei, a agriculturii și dezvoltării impetuoase a artei și culturii. În preajma celei de a 20-a aniversări a Eliberării Patriei de sub jugul fascist, poporul nostru, privind cu îndreptățită mîndrie patriotică izbînzile sale, muncește cu elan sporit pentru traducerea în viață a măreților sarcini trasate de directivele celui de al III-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn.

Salutul adresat Conferinței noastre de către Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri constituie un imbold și o călăuză pentru activitatea noastră viitoare.

Compozitorii noștri de toate generațiile au reușit să zugrăvească în cele mai valoroase creații ale lor scrise în acești ani marile transformări din Patria noastră, trecutul glorios de luptă al poporului, ideile nobile ale păcii și prieteniei între popoare, chipul omului nou care se făurește în procesul de desăvîrșire a construcției socialiste.

Conferința constată că participarea însuflețită a tuturor talentelor din domeniul creației muzicale și al muzicologiei la făurirea unei arte realist-socialiste, care exprimă adevărul vieții, constituie fenomenul caracteristic al activității compozitorilor și muzicologilor noștri.

Pătrunși de convingerea că valorile culturale și artistice nu mai pot constitui privilegiul unui cerc restrîns de inițiați, ci aparțin întregului popor, din ce în ce mai însetat de frumos și mai exigent, compozitorii noștri tind în permanență spre realizarea unei muzici melodioase, expresive, plină de patosul vremurilor noi, care să fie înțeleasă și iubită de mase.

Principala sursă de inspirație a muzicii noastre o reprezintă contemporaneitatea. Teme legate de marile transformări care au schimbat fața țării noastre, teme care exprimă dragostea pentru Partidul Muncitoresc Romîn, pentru harnicul nostru popor, constructor al socialismului, trecutul său de luptă, frumusețile și bogățiile Patriei, pacea și prietenia între popoare, stau la baza creației noastre în toate genurile, de la cîntecul de masă și muzica distractivă, pînă la genurile simfonic, vocal-simfonic, de cameră, operă, balet și operetă. În genurile muzicii simfonice și de cameră a pătruns suflul nou, optimist, al vremurilor noastre, determinînd forța lor expresivă.

Conferința constată că bogăția tematică, diversitatea genurilor abordate, marea varietate a stilurilor și personalităților creatoare, ilustrează înflorirea fără precedent a creației noastre contemporane.

Creînd o muzică inspirată din viața și graiul muzical al poporului, dezvoltînd în condițiile actuale cele mai înaintate tradiții ale muzicii universale și naționale, compozitorii noștri se bucură de prețuirea tot mai largă a iubitorilor de muzică din țara noastră și de peste hotare..

Cu toate succesele obținute, Conferința constată și unele rămîneri în urmă, atît în domeniul creației, cît și în cel al activității teoretice, muzicologice. Din dezbateri au reieșit sarcinile și măsurile ce urmează a fi luate pentru îndepărtarea lipsurilor și asigurarea unui avînt continuu al muzicii noastre, care să răspundă exigențelor mereu crescînde ale maselor largi.

Conferința consideră că față de marea bogăție de aspecte înnoitoare ce caracterizează viața de astăzi din Patria noastră socialistă, creația compozitorilor noștri nu a reușit să cuprindă întotdeauna și cu toată forța întreaga sferă de idei și de sentimente ce profilează chipul și activitatea omului nou.

Compozitorii sînt chemați a adînci cunoașterea vieții, a realizărilor și aspirațiilor oamenilor muncii, îmbogățind și lărgind tot mai mult sfera tematică a creației muzicale.

O atenție deosebită trebuie acordată permanent genurilor operei, baletului, operetei, muzicii vocal-simfonice, muzicii programatice, genuri capabile să exprime în mod direct și puternic, în toată diversitatea și complexitatea lor, procesele de transformare a societății.

Pentru a răspunde exigențelor mereu crescînde ale maselor de iubitori ai muzicii, compozitorii sînt chemați să creeze noi lucrări în genurile muzicii simfonice, concertante și de cameră, lucrări în care să se reflecte ideile și simțămintele cele mai nobile, cele mai înalte ale omului contemporan, într-un limbaj de o mare forță expresivă. Ținînd seama de diversitatea de gusturi și preferințe artistice ale maselor, precum și de nivelul lor de pregătire în procesul de educare estetică a acestora, compozitorii trebuie să abordeze cu egală măiestrie și formele mai ușoare, accesibile, ale muzicii simfonice și de cameră, ca rapsodia, uvertura, fantezia, piesele concertante, piesele instrumentale scurte etc.

Un rol educativ mobilizator l-a avut întotdeauna și îl are cîntecul de masă. În acest domeniu se cere compozitorilor o exigență sporită față de tematica abordată, care trebuie să îmbrățișeze cele mai variate aspecte ale realității noastre, precum și față de calitatea și diversitatea realizării muzicale.

Un gen care se bucură de o largă răspîndire în rîndul maselor și în special al tineretului este muzica ușoară și de dans. Conferința recomandă eforturi sporite din partea compozitorilor noștri pentru lărgirea sferei tematice a genului, pentru îmbogățirea conținutului și mijloacelor de expre-

sie, pentru ridicarea nivelului calitativ a acestui gen. Trebuie intensificate preocupările pentru dezvoltarea creatoare și originală în muzica ușoară și de dans a izvoarelor melosului nostru popular. Este necesară o exigență sporită față de textele pe care le utilizează muzica ușoară, atît în ceea ce privește conținutul, cît și forma lor poetică de exprimare.

Conferința consideră că preocuparea pentru dezvoltarea armonioasă a tuturor genurilor trebuie să stea în centrul atenției compozitorilor noștri și a Conducerii Uniunii.

Reflectarea veridică, convingătoare a realității noastre actuale, impune din partea compozitorilor combaterea tendințelor de zugrăvire trandafirie, idilică a vieții și, în egală măsură, extrema opusă, înfățișarea ei în culori sumbre, pesimiste. Oglindind dinamismul bogat al vieții noastre de astăzi, compozitorii sînt chemați să dezvolte cele mai variate resurse expresive ale muzicii, de la lirismul luminos pînă la dramatismul cel mai intens, reliefînd atitudinea optimistă, dragostea de viață și încrederea în viitor, caracteristice ale concepției noastre de viață și trăsături esențiale ale poporului nostru.

Preocuparea compozitorilor pentru ridicarea măiestriei lor artistice, pentru o înaltă calitate a realizării muzicale constă în grija permanentă pentru exprimarea unui bogat și puternic mesaj artistic, într-un limbaj original, puternic, nou, capabil să emoționeze un număr cît mai mare de oameni. De aceasta este strîns legată și problema accesibilității, care presupune atît efortul compozitorului de a se adresa cît mai direct înțelegerii și sensibilității iubitorului de muzică, cît și efortul acestuia de a-și lărgi necontenit capacitatea de înțelegere și apreciere a valorilor muzicale.

Conferința recomandă compozitorilor ca, dezvoltînd cuceririle valoroase ale tradiției universale și naționale, să îmbogățească continuu mijloacele de expresie pentru a putea întruchipa în lucrările lor cu forță și originalitate conținutul nou de viață.

Mijloacele de expresie, reprezentînd diferitele forme de organizare a sunetelor și decurgînd din concepția și metoda de creație a compozitorului, trebuie să fie adecvate exprimării conținutului socialist într-o formă națională. Combătînd cu energie atitudinea de desconsiderare, de subestimare a inspirației din folclor, și totodată îngustarea ideii de formă națională, compozitorii sînt chemați să dezvolte în spiritul sensibilității și personalității lor artistice resursele inepuizabile ale muzicii noastre populare.

Trebuie combătute cu intransigență influențele dăunătoare în creație, imitarea unor mode și curente străine de viața și aspirațiile poporului nostru.

Conferința constată necesitatea unei atitudini ferme, care să se manifeste atît în dezbaterile din sînul Uniunii Compozitorilor, cît și în scris, față de unele confuzii teoretice apărute în ultima vreme în presă sau în discuțiile de creație.

Muzicologia noastră are datoria de a milita cu mai multă energie și competență pentru clarificarea problemelor legate de dezvoltarea creației noastre muzicale actuale, de popularizarea valorilor acesteia, de educația maselor de iubitori ai muzicii.

Revistei „Muzica" îi revine sarcina de a iniția dezbateri largi privind problemele actuale ale creației. Sînt necesare studii de sinteză asupra creației și vieții noastre muzicale, istoriei muzicii, folclorului, trebuie acordat un sprijin activ învățămîntului. Editura Muzicală trebuie să contribuie și mai intens la dezvoltarea și popularizarea creației noastre prin tipărituri muzicale, studii, broșuri, tratate etc.

Conferința trasează ca sarcină Conducerii Uniunii Compozitorilor de a găsi cele mai eficiente metode pentru cunoașterea mai aprofundată a vieții și pentru întărirea legăturii dintre compozitori și oamenii muncii. Se cere îmbunătățită munca din birourile Secțiilor de creație și muzicologie, precum și activizarea filialelor și cenaclurilor, prin stimularea spiritului de inițiativă și creșterii exigenței profesionale.

În centrul atenției trebuie să stea ridicarea neîncetată a nivelului ideologic și profesional al membrilor Uniunii, dezvoltarea simțului de răspundere față de munca creatoare, creșterea spiritului critic și autocritic, formarea unei conștiințe profesionale și cetățenești superioare.

Trebuie întărită legătura Uniunii Compozitorilor cu instituțiile de difuzare a creației, cu artiștii interpreți, colaborarea cu Uniunea Scriitorilor, în vederea ridicării nivelului calitativ al textelor de cîntece, libretelor de operă, operetă și scenariilor de balet.

Este necesar să se acorde o și mai mare atenție și sprijin mișcării artistice de amatori și educației muzicale a maselor.

Pentru o cît mai temeinică cunoaștere reciprocă și pentru popularizarea realizărilor creației noastre este necesară lărgirea și intensificarea contactelor între muzicienii noștri și muzicienii progresiști de peste hotare.

În încheierea lucrărilor, Conferința își exprimă dragostea și recunoștința față de Partid și Guvern, asigurînd Partidul și Comitetul său Central, în frunte cu tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, de profundul devotament al compozitorilor și muzicologilor, de hotărîrea lor neclintită de a-și spori eforturile pentru realizarea de noi și valoroase creații muzicale, care să se situeze la nivelul realizărilor actuale ale poporului nostru în toate domeniile de activitate, contribuind astfel la măreața operă de construire a socialismului în Patria noastră.

Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor

În Comitetul Uniunii compozitorilor au fost aleși următorii 39 de tovarăși :

PASCAL BENTOIU, THEODOR BRATU, DUMITRU BUGHICI, DUMITRU CAPOIANU, ION CHIRESCU, GHEORGHE CIOBANU, TUDOR CIORTEA, LIVIU COMES, PAUL CONSTANTINESCU, OCTAVIAN COSMA, EUGEN CUTEANU, GHERASE DENDRINO, DINU STELIAN, SABIN DRĂGOI, GHEORGHE DUMITRESCU, ION DUMITRESCU, DUMITRU EREMIA, DIAMANDI GHECIU, ROMEO GHIRCOIAȘIU, THEODOR GRIGORIU, JODAL GABOR, MIHAIL JORA, HENRI MĂLINEANU, ALFRED MENDELSOHN, NORBERT PETRI, TIBERIU OLAH, RADU PALADI, CARMEN PETRA-BASACOPOL, VASILE POPOVICI, LAURENȚIU PROFETA, MATEI SOCOR, AUREL STROE, RADU ȘERBAN, SIGISMUND TODUȚA, VASILE TOMESCU, ZENO VANCEA, OVIDIU VARGA, ANATOL VIERU, ZOLTAN ALDAR.

În prima sa ședință plenară, Comitetul a ales biroul Uniunii compozitorilor, alcătuit din următorii tovarăși :

ION DUMITRESCU, președinte al Uniunii compozitorilor ; TUDOR CIORTEA și ALFRED MENDELSOHN, vicepreședinți ; VASILE TOMESCU, secretar ; DUMITRU CAPOIANU, ION CHIRESCU, OCTAVIAN COSMA, GHERASE DENDRINO, THEODOR GRIGORIU, MIHAIL JORA, TIBERIU OLAH, LAURENȚIU PROFETA, RADU ȘERBAN, membri în birou.

În Comisia de revizie au fost aleși următorii tovarăși : DIMITRIE DINICU, președinte ; MIRCEA CHIRIAC, EUGEN TEGER, membri.

Cuvîntul de închidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor din R. P. R.

În numele Comitetului de conducere nou ales și al meu personal, mulțumesc pentru încrederea acordată și cinstirea care mi se face după 10 ani de muncă în conducerea activității Uniunii compozitorilor și îndrumarea creației noastre muzicale.

Vreau să vă spun din proprie experiență că această activitate nu este ușoară. În toți acești ani am muncit după puterile noastre, fără îndoială cu realizări și cu lipsuri, ne-am sprijinit întotdeauna pe un colectiv larg de oameni entuziaști și buni, care ne-au ajutat. Cu atît mai mult în împrejurările în care Uniunea noastră s-a dezvoltat, creația a crescut și au apărut pe firmamentul muzicii romînești noi și noi talente, sarcinile care ne revin tuturor celor care am fost aleși în conducerea Uniunii sînt mult mai grele, mult mai importante. Pentru acest lucru e necesară o cît mai largă colaborare, un cît mai efectiv sprijin din partea tuturor. Și cînd spun din partea tuturor, mă refer nu numai la membrii Comitetului, ci la toată obștea mare a compozitorilor noștri.

Sper ca în baza experienței dobîndite pînă acum să ne putem perfecționa metodele de muncă în toate ramurile de activitate, pentru ca în anii care urmează Uniunea noastră să prospere, iar muzica romînească, această frumoasă muzică, în care am crezut și vom crede întotdeauna, să poată să-și ia zborul mai mult spre inimile ascultătorilor de la noi și de pretutindeni. În prima fază, în acești 10 ani care au trecut, am consolidat terenul. Acum este datoria noastră, a tuturor, să facem muzicii romînești un loc și mai larg în cultura universală.

În tot acest timp am simțit zi de zi sprijinul Partidului, sprijinul organelor de Stat, alături de sprijinul larg acordat de colegii noștri.

Vrem să asigurăm pe toți membrii Uniunii că nu vom precupeți nici un efort pentru a continua și dezvolta activitatea Uniunii, bazată pe o colaborare cît mai largă și pe sprijinul tuturor.

Vă mulțumim și sperăm că la viitoarea Conferință să vă putem prezenta un bilanț mai bogat, cu realizări mult mai mari și cu lipsuri mult mai mici.

Telegrama Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R. adresată C.C. al P.M.R., tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej

Compozitorii și muzicologii din Republica Populară Romînă, întruniți în zilele de 12, 13 și 14 decembrie în Conferința pe țară, adresează Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn și Dumneavoastră personal, un cald și respectuos salut.

Creatorii de muzică de toate vîrstele, strîns uniți prin aspirațiile lor pentru o artă care să reflecte viața nouă și frumoasă ce ne înconjoară, artă care să se situeze la nivelul măreților realizări ale poporului nostru și care să contribuie la desăvîrșirea omului nou al societății socialiste, își exprimă într-un gînd dragostea fierbinte și recunoștința pentru grija părintească și sprijinul larg pe care le simțim permanent în munca noastră, închinată înfloririi creației și științei muzicale în scumpa noastră Patrie.

Conferința a făcut bilanțul activității noastre și a apreciat realizările importante obținute în toate genurile creației muzicale și muzicologiei și a stabilit sarcinile de viitor pentru un nou avînt al artei noastre muzicale.

Ne dăm seama că învățătura marxist-leninistă, temelie de nezdruncinat a întregii noastre activități, realismul socialist, caracterul de masă al artei realiste, legătura organică între tradițiile valoroase ale muzicii populare și culte, universale și naționale, adevărata inovație, strădaniile pentru o înaltă măiestrie artistică, reprezintă criteriile majore prin care arta noastră înaintează spre deplina ei înflorire.

Legătura strînsă cu viața, cu munca și manifestările artistice atît de valoroase și originale ale poporului nostru, profundul umanism al culturii noastre, ne dau putința să realizăm o muzică bogată în conținut, scrisă la un înalt nivel de măiestrie, care să oglindească optimismul și sănătatea morală a poporului nostru.

In continuare, textul telegramei se referă la înalta menire socială a artiștilor noștri care se străduiesc să creeze lucrări cu un mesaj nobil, înălțător și hotărîrea compozitorilor și muzicologilor de a lupta pentru înlăturarea deficiențelor care se mai manifestă în activitatea de creație.

Sîntem martorii — se arată mai departe în telegramă — realizărilor măreți ale oamenilor muncii în industrie și agricultură și participăm cu însuflețire la dezvoltarea vieții culturale din patria noastră.

Regimul de democrație populară ne asigură condițiile morale și materiale pe care în trecut nu le puteam visa. Oamenii muncii din țara noastră, prietenii și tovarășii noștri din lumea întreagă, urmăresc cu interes crescînd și simpatie realizările noastre și aplaudă succesele muzicii romînești.

Noi știm că toate acestea le datorăm politicii înțelepte a Partidului și Comitetului său Central, în frunte cu dumneavoastră, scumpe tovarășe Gheorghe Gheorghiu-Dej.

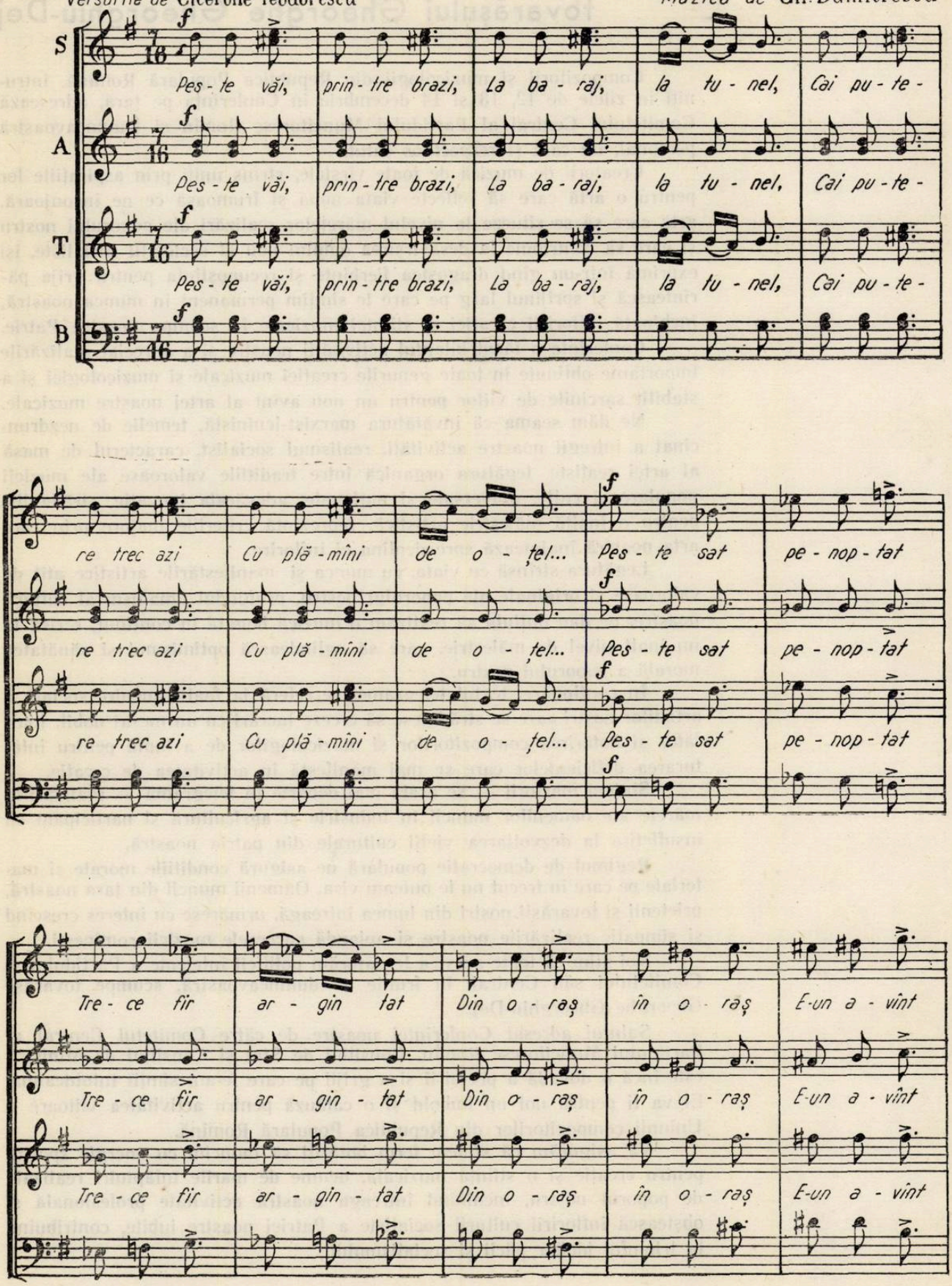
Salutul adresat Conferinței noastre de către Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri, este încă o dovadă a prețuirii și a grijii pe care le-am simțit întotdeauna. El va fi pentru noi un imbold și o călăuză pentru activitatea viitoare a Uniunii compozitorilor din Republica Populară Romînă.

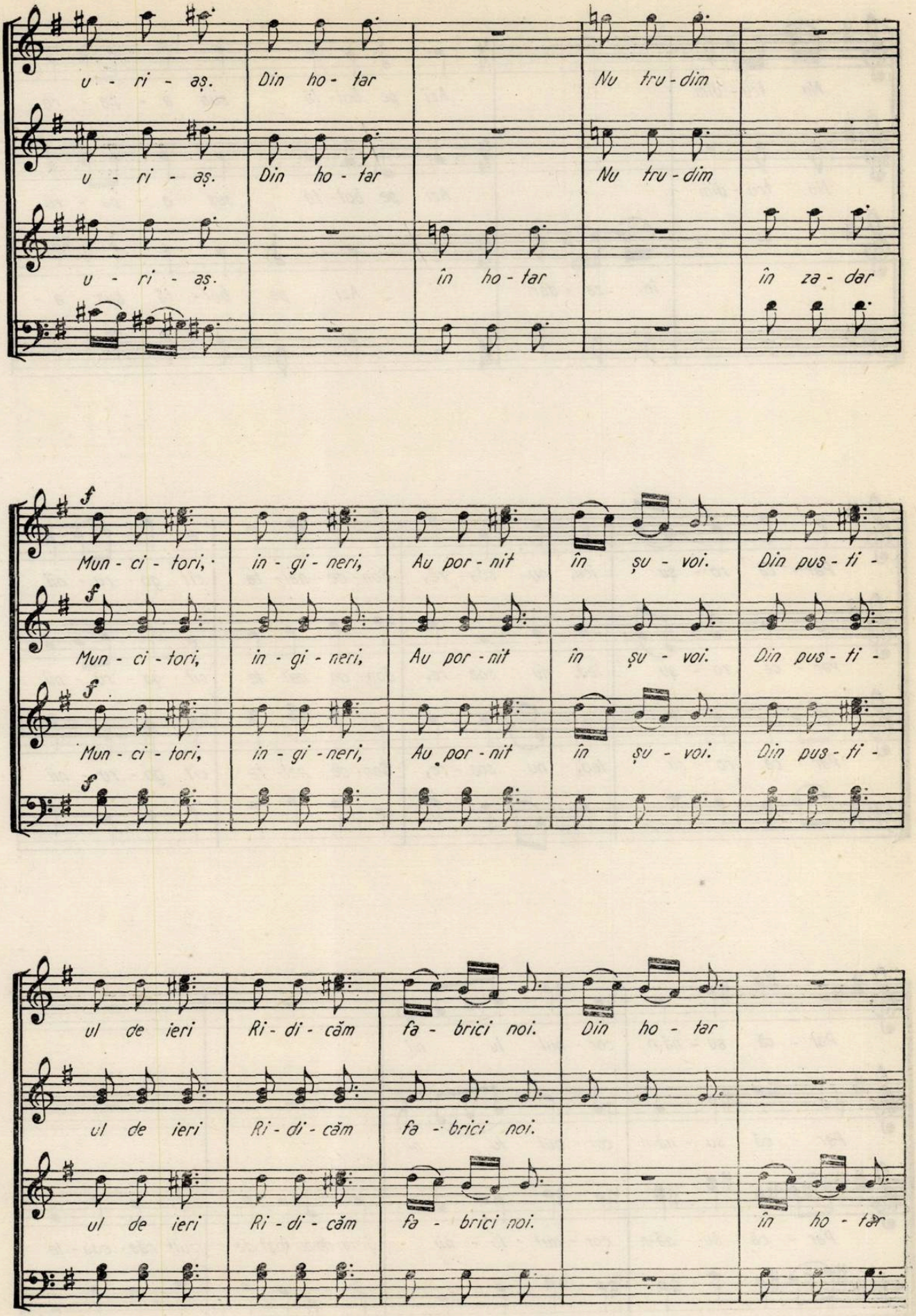
Vă asigurăm că sîntem ferm hotărîți să muncim cu energie sporită pentru creație și o știință muzicală, demne de marile înfăptuiri realizate de poporul nostru, închinînd întreaga noastră activitate profesională și obștească înfloririi culturii socialiste a Patriei noastre iubite, contribuind la triumful ideilor păcii și socialismului.

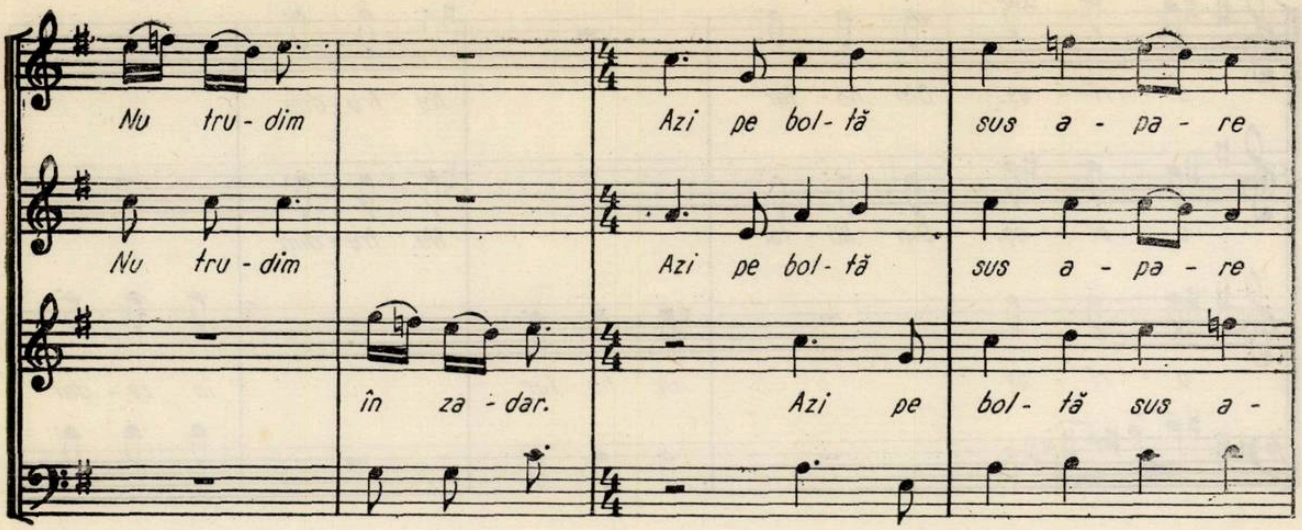
CONSTRUIM

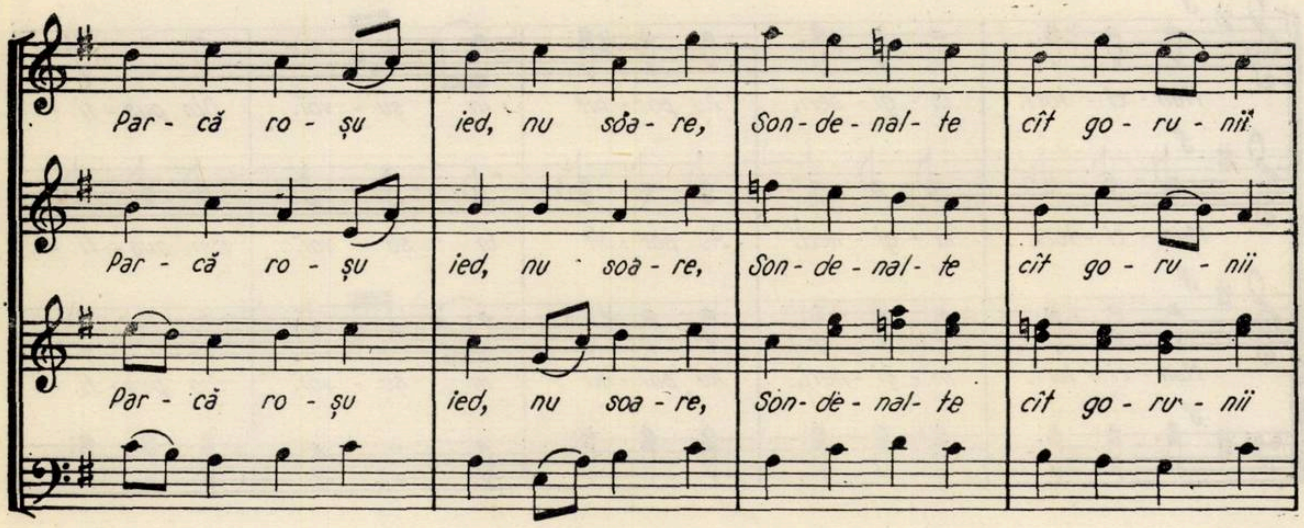
FRAGMENT DIN ORATORIUL „ZORILE DE AUR"

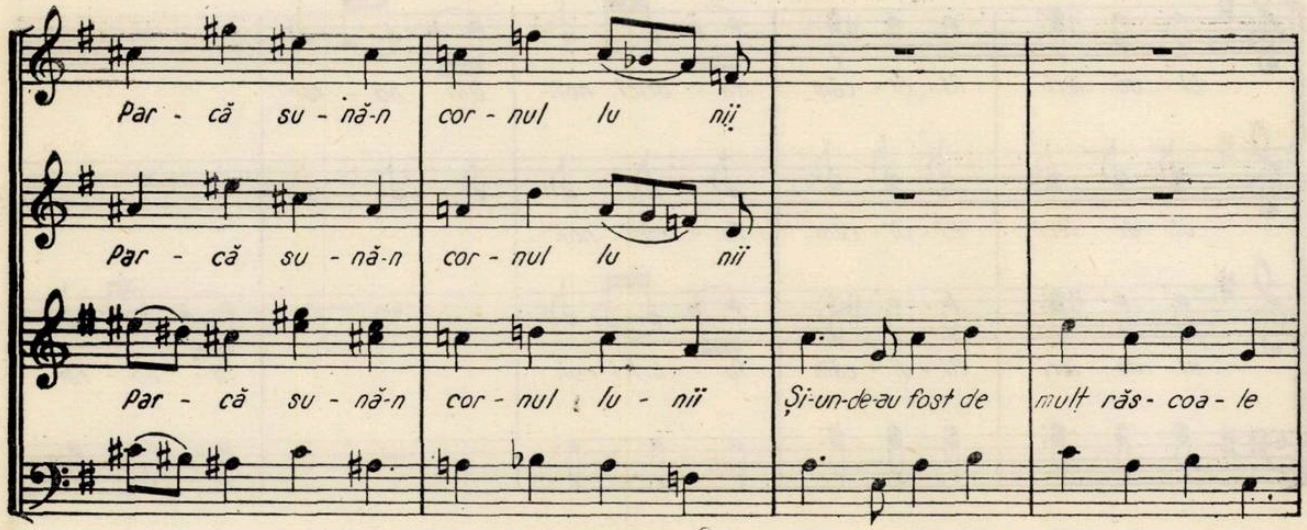
Versurile de **Cicerone Teodorescu** — Muzica de **Gh. Dumitrescu**

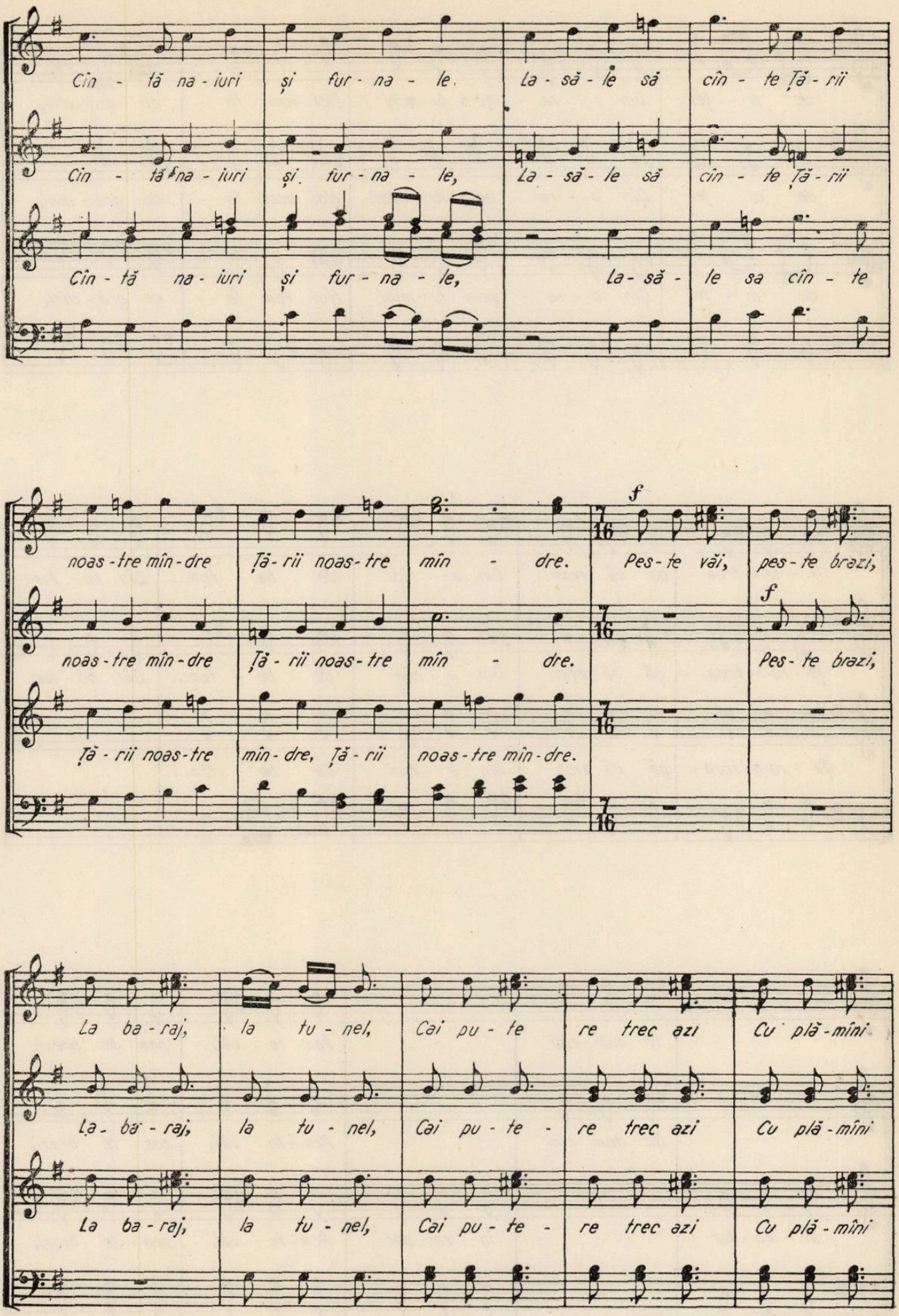


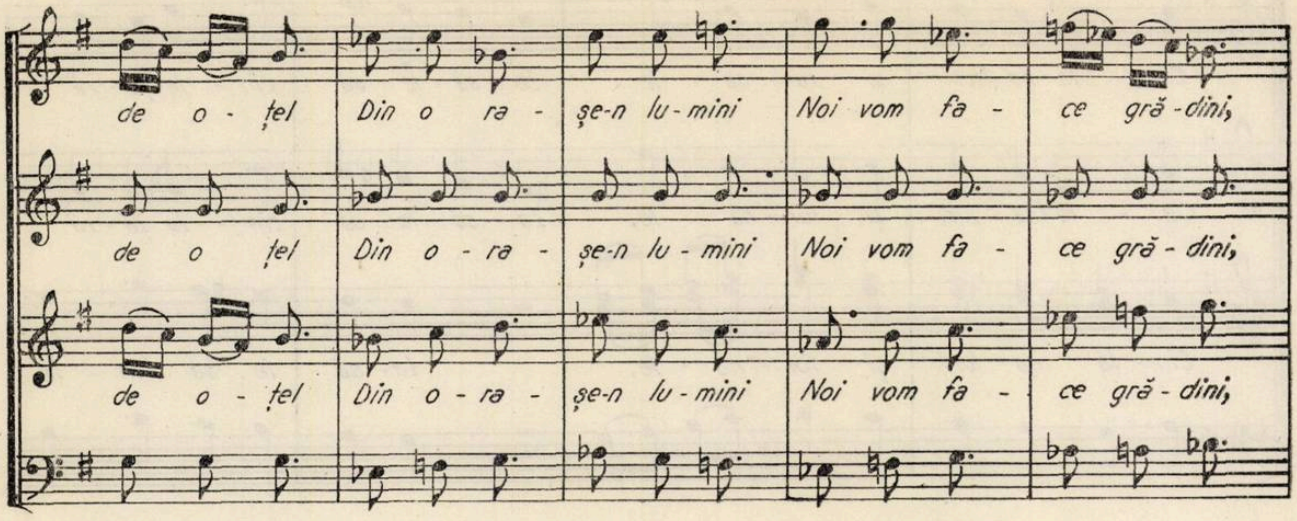

u - ri - aș. Din ho - tar Nu tru - dim
u - ri - aș. Din ho - tar Nu tru - dim
u - ri - aș. în ho - tar în za - dar
f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -
f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -
f
Mun - ci - tori, in - gi - neri, Au por - nit în șu - voi. Din pus - ti -
ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi. Din ho - tar
ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi.
ul de ieri Ri - di - căm fa - brici noi. în ho - tar

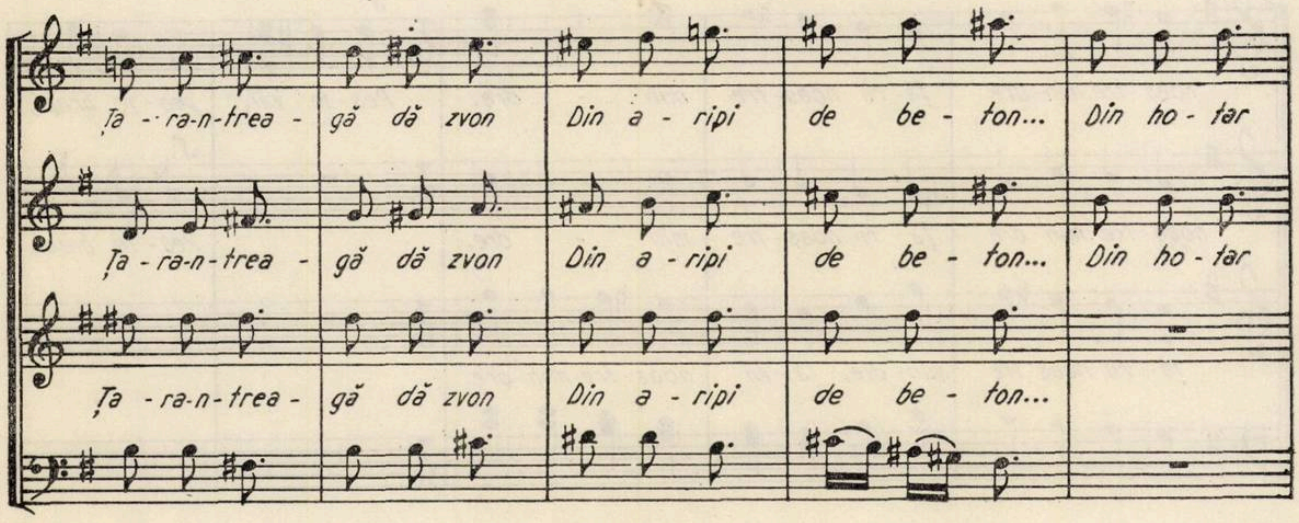

Nu tru - dim
Azi pe bol - tă
sus a - pa - re
Nu tru - dim
Azi pe bol - tă
sus a - pa - re
în za - dar.
Azi pe
bol - tă sus a -

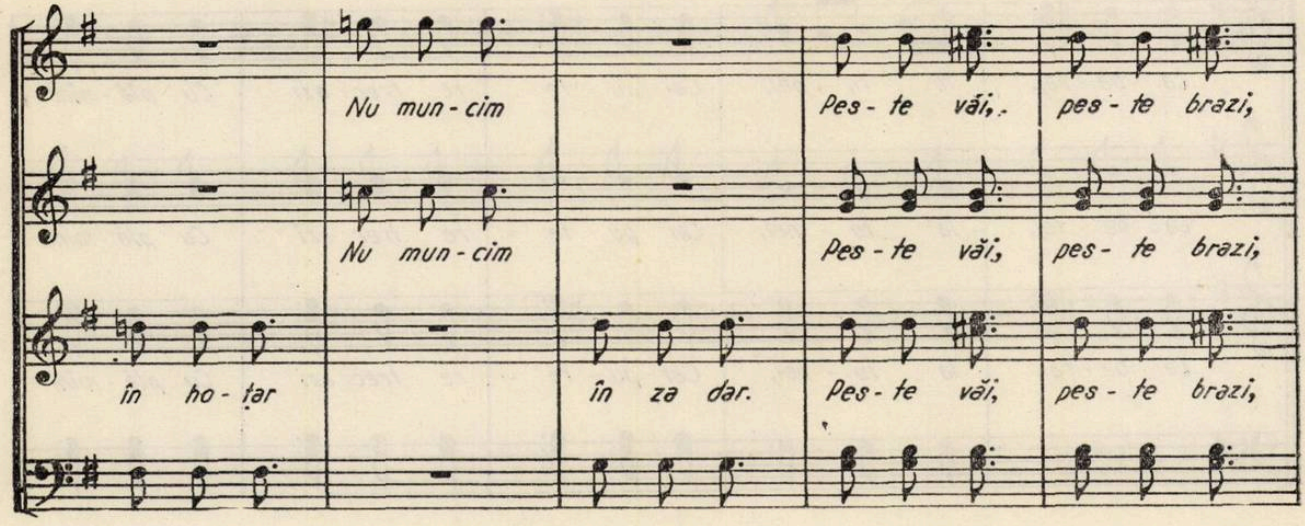

Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii
Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii
Par - că ro - șu
ied, nu soa - re,
Son - de - nal - te
cît go - ru - nii

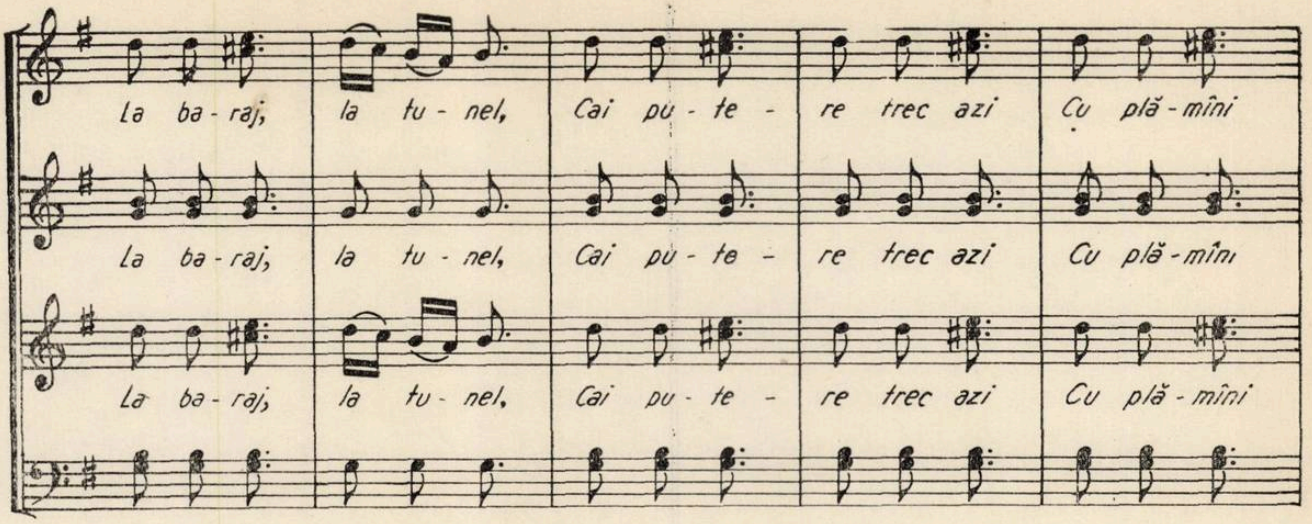

Par - că su - nă-n
cor - nul lu nii
Par - că su - nă-n
cor - nul lu nii
Par - că su - nă-n
cor - nul lu - nii
Și-un-de-au fost de
mult răs - coa - le

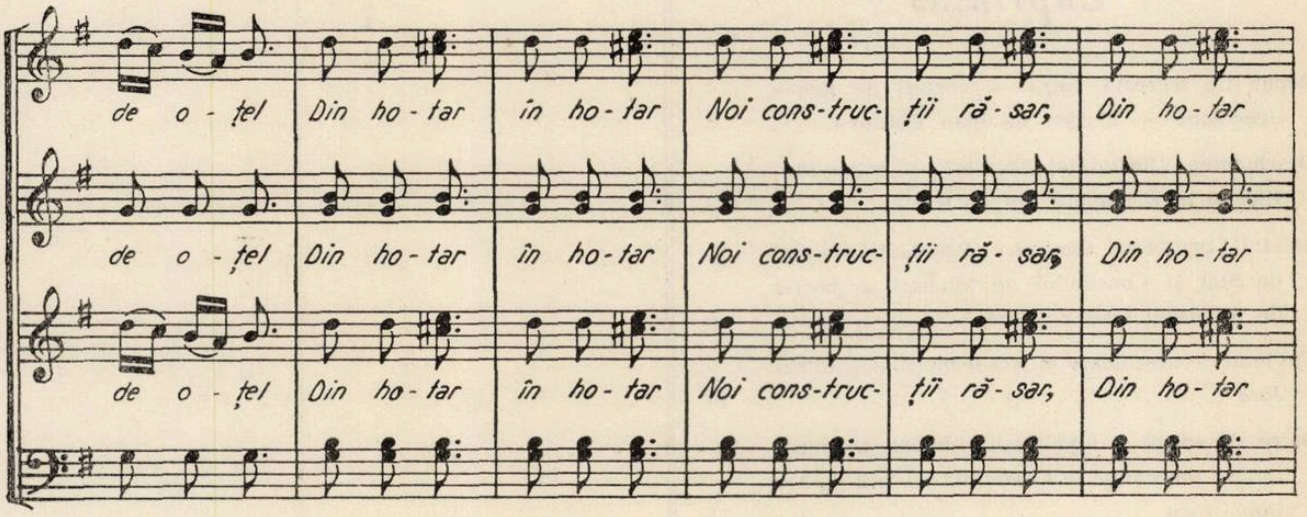

Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le să cîn - te Ță - rii
Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le să cîn - te Ță - rii
Cîn - tă na - iuri și fur - na - le, La - să - le sa cîn - te
noas - tre mîn - dre Ță - rii noas - tre mîn - dre. Pes - te văi, pes - te brazi,
noas - tre mîn - dre Ță - rii noas - tre mîn - dre. Pes - te brazi,
Ță - rii noas - tre mîn - dre, Ță - rii noas - tre mîn - dre.
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni

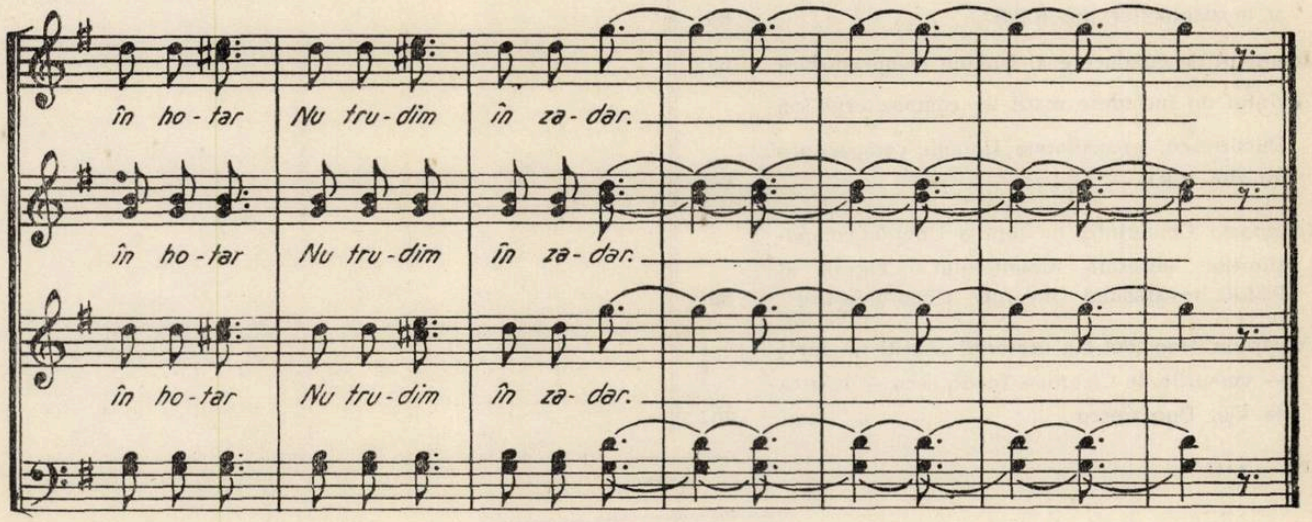

de o - țel Din o ra - șe-n lu-mini Noi vom fa - ce gră-dini,
de o țel Din o - ra - șe-n lu - mini Noi vom fa - ce gră - dini,
de o - țel Din o - ra - șe-n lu - mini Noi vom fa - ce gră - dini,


Ța - ra-n-trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton... Din ho - tar
Ța - ra-n-trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton... Din ho - tar
Ța - ra-n-trea - gă dă zvon Din a - ripi de be - ton...


Nu mun - cim Pes - te văi, pes - te brazi,
Nu mun - cim Pes - te văi, pes - te brazi,
în ho - țar în za dar. Pes - te văi, pes - te brazi,


La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni
La ba - raj, la tu - nel, Cai pu - te - re trec azi Cu plă - mîni


de o - țel Din ho - tar în ho - tar Noi cons-truc- ții răsar, Din ho - tar
de o - țel Din ho - tar în ho - tar Noi cons-truc- ții răsar, Din ho - tar
de o - țel Din ho - tar în ho - tar Noi cons-truc- ții răsar, Din ho - tar


în ho - tar Nu tru - dim în za - dar.
în ho - tar Nu tru - dim în za - dar.
în ho - tar Nu tru - dim în za - dar.

Cuprinsul

	Pag.
Republică, măreață vatră — versuri de Eugen Jebeleanu — muzica de Ioan Chirescu . .	3
Deschiderea Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R.	7
Salutul Comitetului Central al P.M.R., Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri, prezentat de tovarășul Emil Bodnăraș	9
Cuvîntul de deschidere al Academicianului Mihail Jora	10
Darea de seamă a Comitetului Uniunii compozitorilor, prezentată la Conferința pe țară de Ion Dumitrescu	11
Din cuvîntările rostite la conferință	17
Statutul Uniunii compozitorilor din R.P.R. . .	60
Rezoluția Conferinței pe țară a compozitorilor și muzicologilor din R.P.R.	65
Comitetul de conducere al Uniunii compozitorilor	67
Cuvîntul de închidere rostit de compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor din R.P.R.	68
Telegrama Conferinței pe țară a Uniunii compozitorilor adresată Comitetului Central al P.M.R., tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej .	69
Construim (fragment din oratoriul „Zorile de aur") — versurile de Cicerone Teodorescu — muzica de Gh. Dumitrescu	70

I.P.I. — c. 48

42.416

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU